SP

sciendo

editura ARTES
www.artesiasi.ro

050
A84

ARTES. REVISTĂ DE MUZICOLOGIE

vol. 19-20

CENTRUL DE CERCETARE „ŞTIINŢA MUZICII" vol. 19-20 UNIVERSITATEA NAŢIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU" IAŞI
FACULTATEA DE INTERPRETARE, COMPOZIŢIE ŞI
STUDII MUZICALE TEORETICE

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU" IAȘI
FACULTATEA DE INTERPRETARE, COMPOZIȚIE
ȘI STUDII MUZICALE TEORETICE

CENTRUL DE CERCETARE „ȘTIINȚA MUZICII"

ȘCOALA DOCTORALĂ – DOMENIUL *MUZICĂ*

ARTES. REVISTĂ DE MUZICOLOGIE
vol. 19-20

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CENTRUL DE CERCETARE „ŞTIINŢA MUZICII"

***ARTES*. REVISTĂ DE MUZICOLOGIE**

- **Redactor şef** – Prof. univ. dr. Laura Vasiliu, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România
- **Senior editor** – Prof. univ. Liliana Gherman, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România

COMITETUL ŞTIINŢIFIC

- Prof. univ. dr. Gheorghe Duţică, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România
- Prof. univ. dr. Maria Alexandru, "Aristotle" University of Thessaloniki, Grecia
- Prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu, Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti, România
- Prof. univ. dr. Pavel Puşcaş, Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, România
- Prof. univ. dr. Mirjana Veselinović-Hofman, University of Arts in Belgrade, Serbia
- Prof. univ. dr. Victoria Melnic, Academia de Muzică, Teatru şi Arte plastice, Chişinău, Republica Moldova
- Prof. univ. dr. Violeta Dinescu, "Carl von Ossietzky" Universität Oldenburg, Germania
- Prof. univ. dr. Nikos Maliaras, Universitatea Naţională şi Capodistriană, Atena, Grecia
- Lect. univ. dr. Emmanouil Giannopoulos, "Aristotle" University of Thessaloniki, Grecia

ECHIPA REDACŢIONALĂ

- Conf. univ. dr. Irina Zamfira Dănilă, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România
- Conf. univ. dr. Diana-Beatrice Andron, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România
- Lect. univ. dr. Rosina Caterina Filimon, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România
- Lect. univ. dr. Gabriela Vlahopol, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România
- Asist. univ. dr. Mihaela-Georgiana Balan, Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi, România

ISSN 1224-6646
ISSN-L 1224-6646

Traducători: Asist. univ. drd. Maria Cristina Misievici

DTP
Ing. Victor Dănilă
Carmen Antochi
www.artes-iasi.ro

© 2019 Editura *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9, 700126, România
Tel.: 0040-232.212.548
Fax: 0040-232.212.551
e-mail: artes@arteiasi.ro

Drepturile asupra acestei ediţii aparţin Editurii *Artes*. Orice reproducere parţială sau integrală a textului sau a exemplelor se pedepseşte conform legilor în vigoare.

Editorial

Volumul 19-20 al periodicului ***Artes. Revistă de muzicologie*** continuă liniile de cercetare predilecte ale mediului ştiinţific ieşean, prilejuite şi de această dată de lucrările prezentate la Simpozionul Naţional de Muzicologie *Identitate şi contextualitate stilistică în muzica românească*, ediţia a VIII-a, organizat de Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" din Iaşi în zilele de 23-24 noiembrie 2018. Arta sonoră modernă de tip academic şi muzica psaltică de origine bizantină, cele două universuri cognitive cu tradiţie în muzicologia ieşeană sunt complementate de expresia unui alt interes, cel pentru muzica de jazz în melanjurile sale postmoderne.

Viziunea generală a abordărilor ştiinţifice dezvoltă şi în acest număr sfera analizei comparate – creaţie muzicală românească *vs* universală – printr-o reală diversitate tematică, organizată în volum în două mari categorii: **A. Istorie muzicală. Noi direcţii în interpretarea trecutului artistic** şi **B. Artă şi semnificaţie în creaţia muzicală contemporană**. Cititorul va descoperi studii de muzicologie bazate pe evaluarea şi receptarea critică a istoriei recente (lucrări semnate de Tatiana Oltean, Loredana Iaţeşen, Laura Otilia Vasiliu), lucrări de cercetare şi analiză a patrimoniului psaltic din România (semnate de Irina Zamfira Dănilă şi Cătălin Cernătescu), interpretări semantice vizând creaţii româneşti, tehnici de compoziţie contemporane (studii de Cezara Petrescu, Claudia Nezelschi, Petruţa-Maria Coroiu, Cătălin Răsvan), lucrări ce promovează prin analiză valori ale artei muzicale ieşene (realizate de Ciprian Ion şi Aurelia Simion), reflecţii şi cercetări asupra intersecţiilor stilistice contemporane (texte de Alex Vasiliu şi Carmen Almăşanu) etc.

Volumul reflectă continua ramificare a scrisului despre muzică, reunind lucrări elaborate din perspectiva diferitelor specializări ale domeniului muzical. Viziunea muzicologului se dezvăluie a fi accentuat interdisciplinară şi critică, interpretul aprofundează analiza structurii pentru a institui treptat o formă autonomă de decriptare a raportului formă-conţinut (amintim aici studiile semnate de Oana-Andreea Severin şi Cristina-Nicoleta Şoitu), compozitorul merge drept la ţintă, dezvăluind esenţa mijloacelor de expresie, valoarea lor artistică (ne referim la lucrarea lui Ciprian Ion), inginerul de sunet (Cătălin Răsvan) îşi serveşte statutul, oferind informaţii tehnice utile pentru cei interesaţi de universul sonor electro-acustic.

Centenarul Marii Uniri, sărbătorit în România în anul 2018, a inspirat evaluări ample ale fenomenelor muzicale româneşti din ultima sută de ani. Lucrarea muzicologului Carmen Chelaru – *Romania in The Last Hundred Years Historical and Musical Considerations. What was done? What are we doing? What to do?* – este o amplă cercetare a evoluţiei paralele a societăţii şi vieţii muzicale româneşti de la Primul Război Mondial până în perioada

Scanned with OKEN Scanner

contemporană, cu selectarea unor arii temporale și evenimente relevante din trecutul istoric și muzical. Investigația beneficiază de lectura unei vaste literaturi axate pe reconsiderarea și reinterpretarea faptelor prin prisma libertății de gândire postideologice. La rândul ei, bizantinologul Elena Chircev configurează o „panoramă" a artei muzicale monodice de tradiție bizantină creată de psalții români în ultima sută de ani – cercetare vastă finalizată într-o sinteză semnificativă, consistent argumentată, privind relația dintre ideologie și muzică religioasă: *Creația muzicală românească de sorginte bizantină în perioada 1918-2018*.

În secțiunea de recenzii de carte este prezentată o recentă și deosebit de importantă recuperare documentară pentru istoria Universității Naționale de Arte „George Enescu" – *Cartea de aur* – într-un articol semnat de Carmen Chelaru, autoare principală în redobândirea tomului pierdut.

Prof. univ. dr. Laura Vasiliu
Redactor șef

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

STUDII

A. Istorie muzicală. Noi direcții în interpretarea trecutului artistic

Lirica lui Goethe în viziune schubertiană.
Analiza unor trasee inverse creației
OANA ANDREEA SEVERIN
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 11

Principiul variațional în
***Sonatina pentru vioară și pian* de Dinu Lipatti**
CRISTINA-NICOLETA ȘOITU
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca, România 27

Opereta *Lăsați-mă să cânt!* de Gherase Dendrino:
între etic, estetic și politic
TATIANA OLTEAN
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca, România 42

Cazul Bretan: paradoxul relației dintre valoare și promovare
LOREDANA IAȚEȘEN
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 51

Mituri antice grecești în opera românească.
***Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu**
LAURA OTILIA VASILIU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 68

Creația muzicală românească de sorginte bizantină
în perioada 1918-2018
ELENA CHIRCEV
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca, România 84

Mărturii despre creația lui Nectarie Protopsaltul și a lui Nectarie Frimu
în Ms. 7 de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași
IRINA ZAMFIRA DĂNILĂ
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 108

Scanned with OKEN Scanner

Exegeze bilingve ale irmosului calofonic *Την σην ειρήνην (Pacea Ta)* de Petru Berechet (cca. 1650-1725)
CĂTĂLIN CERNĂTESCU
Universitatea Națională de Muzică București, România 131

B. Artă și semnificație în creația muzicală contemporană

Ultimele lieduri de Theodor Grigoriu. Aspecte stilistice și interpretative
CEZARA PETRESCU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 157

Artă și semnificație. Iradieri Messiaen în universuri componistice de la noi
CLAUDIA NEZELSCHI
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 178

Aurel Stroe – Zece ani de eternitate (2008-2018)
PETRUȚA-MARIA COROIU
Universitatea Transilvania Brașov, România 189

Băncile de sunet – ajutor neprețuit în creația componistică contemporană
CĂTĂLIN RĂSVAN
Universitatea Națională de Muzică București, România 198

***Canti prophani* de Sabin Pautza: joaca inocentă a copiilor ilustrată printr-un joc componistic elaborat**
CIPRIAN ION
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 210

Influențe *jazz*-istice în creația camerală a compozitorilor ieșeni, la începutul secolului XXI
AURELIA SIMION
Universitatea Națională de Arte „George Enescu", Iași, România 220

Tradiția balcanică în jazz-ul contemporan. Anatoly Vapirov
ALEX VASILIU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 234

Scanned with OKEN Scanner

Valori ale creației corale neoprotestante contemporane din România
CARMEN ALMĂŞANU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 243

RECENZII DE CARTE

Cartea de Aur a Conservatorului din Iași s-a întors acasă!
CARMEN CHELARU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași, România 261

Scanned with OKEN Scanner

STUDII

Scanned with OKEN Scanner

Lirica lui Goethe în viziune schubertiană. Analiza unor trasee inverse creației

OANA ANDREEA SEVERIN
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: În întreaga derulare evenimentelor din a istoria muzicii, regăsim și prezența unui gen miniatural, cu o desfășurare fulminanta în perioada romantică. Gen sincretic, prin îmbinarea poeziei cu muzica, a generat un rezultat de o mare complexitate și rafinament artistic. De aici aplecarea predilectă a muzicienilor asupra lui. În abordarea unei pagini mitologice transpuse în viziune romantică, *Ganymed*, regăsim alăturate două figuri de geniu: Goethe, scriitor și filosof predilect în creațiile versificate, cu o activitate remarcabilă, longevivă și cu o viziune deosebit de profundă asupra vieții, și Schubert, compozitor prolific, cu cea mai reprezentativă contribuție în evoluția acestui gen, prin stabilirea delimitărilor, excelând și cantitativ. În această analiză s-a pornit de la decodificarea inversă a mesajului sonor, din poziția interpretului vocal, incluzând majoritatea aspectelor implicite: de la fonetică la prozodie, de la dinamică la calitatea vocii în genul de lied, de la agogică la respirație și acord pneumofonic, la organizarea formală în funcție de construcția strofică.

Cuvinte cheie: lied, poezie, mitologie, acord pneumofonic, foneme, *Ganymed*.

1. Introducere

Liedul, gen muzical cult, miniatural, definit prin alăturarea vocii umane de un instrument, cunoaște o devenire ascensională spectaculoasă, prezentă din cele mai vechi timpuri, până în contemporaneitate. Gen simbiotic între poezie și muzică, el a început să capteze din ce în ce mai mult atenția compozitorilor în special spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, fiind strâns legat de apariția Clasicismului, prin prezența creațiilor lui W.A. Mozart, L. van Beethoven și debutul curentului romantic (Firca, 2008, p. 305). Dacă la începuturi poezia[1] a fost reprezentată de creații populare, ulterior muzica a reușit să susțină concepții literare versificate elaborate, de mare putere evocativă, cu diverse posibilități de esențializare a afectelor, alături de o deosebită profunzime dramaturgică. Astfel, cântul cult a extins în sfera limbajului muzical

* oanaandseverin@yahoo.com

[1] *Poezie*: formă de artă, creație literară în versuri, în care limba este utilizată pentru calitățile ei estetice și evocative, pentru a completa sau înlocui semnificația sa aparentă. (Aristotel a fost unul dintre primii gânditori care au definit poezia în tratatul *Poetica*.) Caracteristice construcției poetice sunt imaginile expresive, care sunt susținute de un limbaj concentrat, plin de afectivitate.

Scanned with OKEN Scanner

caracteristicile formale ale poeziei, referindu-ne aici la structura versificației, dispunerea accentelor și alternanța acestora, ritmul și măsura în diversitatea sa.

Întemeietor al genului cântecului cult, prin stabilirea coordonatelor formale ale acestuia, **Franz Schubert** (1797-1828) ne-a lăsat un testament componistic care cuprinde mai mult de 600 de opere de gen. Activitatea sa creatoare poate fi plasată la granița dintre perioada Clasicismului târziu și începutul Romantismului. Deosebit de atras de genul liric, compozitorul a reușit să surprindă unele dintre cele mai sensibile și subtile sensuri ale operelor unor diverși poeți, cum ar fi: Johann Mayrhofer și Friedrich Schiller, apoi Heinrich Heine, Friedrich Rückert, Joseph Freiherr von Eichendorff, Ludwig Rellstab, Johann Gabriel Seidl și, nu în ultimul rând, Wilhelm Müller pe ale cărui versuri a compus celebrele cicluri *Die schöne Müllerin* și *Winterreise*.

Una dintre figurile literare marcante, care l-au impresionat profund și creativ, a fost **Johann Wolfgang von Goethe** (1749-1832), poet umanist german, ilustru gânditor și om de știință. Cu o educație aleasă, fiu al unui înalt funcționar de stat, el reprezintă unul dintre cele mai de seamă modele de originalitate (individualitate) ale culturii universale.

În vastul său testament literar, creația versificată a fost preferată, reprezentând o constantă și, de altfel, „oglinda întregii sale personalități, întregii sale concepții de viață" (Goethe, 1999, p. XXIII)[2]. Caracteristica intrinsecă a operei poetice a scriitorului este constituită printr-un lirism profund, lirism permanent însoțit, în plan secund, și de un subtil caracter dramatic (sau dramatism). Până și „dramele lui Goethe, la rândul lor, sunt toate, sau aproape toate, scăldate într-o atmosferă de lirism înalt" (Goethe, 1999, p. XXIII). Tot ca o constantă, se manifestă și poziția filosofică a poetului, în care primează valorile umane și în special omul, ca entitate individuală.

Ideile și creația marelui literat l-au determinat pe Schubert să folosească în jur de 71 poeme ale acestuia, dând naștere unor miniaturi muzicale de o deosebită profunzime și valoare. Din păcate, Goethe nu a ascultat variantele muzicale schubertiene, cât acesta era încă în viață. Abia după moartea compozitorului i-a descoperit și apreciat capodoperele (François-Sappey & Cantgrel, 1994, p. 627).

2. Analiza unor trasee inverse creației

Liedul *Ganymed*, op. 19, nr. 3, D 544, a fost compus de Franz Schubert în anul 1817, la vârsta de 20 ani. Fundamentul literar al acestei creații se regăsește în volumul intitulat *Prometeu*, care constituie cel de-al doilea volum de poezii al lui Goethe, publicat în anul 1785. Subiectul este reprezentat de

[2] Goethe a scris versuri de la 7 ani până la 83.

Scanned with OKEN Scanner

miticul tânăr *Gnymed*[3], într-un profund extaz divin în fața frumuseții primăverii[4]. De fapt aici, după cum afirmă Ion Pillat (Goethe, 1999, p. XXX) „trăim liric eliberarea poetului, răpit în nori, la pieptul Părintelui în care se pierde". Acest poem, *Ganymed*, este urmat îndeaproape de *Prometheus*, perechea contrastantă, cele două poeme – privite ca un tot unitar – reflectând sentimentul dragostei divine. Astfel, *Prometeu* reprezintă spiritul creativ și rebel, un sfidător singuratic, care, respins, înfruntă cu ostentație esența divină și se afirmă, iar *Ganymed*, tânărul adorat, cucerit definitiv de divinitate. În aceste „scurte poeme, de o densitate de simțire extraordinară, de o putere de explozie sentimentală a fiecărui cuvânt" (Goethe, 1999, p. XXX) Goethe prezintă ambele identități ca aspecte sau forme ale condiției umane, expunându-și propria filosofie.

Ganymed este un poem liric prin excelență, fără accente dramatice, fapt remarcat și în desfășurarea discursului sonor, paleta dinamică fiind restrânsă la sonorități fără *sforzando*, doar plenitudinea unui *ff*. Nu este de complexitatea unui lied ca *Erlkönig*, care ar constitui polul opus, prin dramaturgia și dramatismul propus. Conceput în tonalitatea *Fa major*, constituie una dintre cele mai cunoscute și iubite miniaturi romantice schubertiene, una dintre capodoperele genului.

Pornind de la construcția liberă a poemului goetheean, compozitorul subscrie astfel textului și forma abordată. Planul tonal al liedul prezintă trei modulații importante, care se reflectă și în dinamizarea discursului sonor: cu un debut în *La b major*, se derulează astfel până următorul centru tonal, în *Do b major* (ms. 31). Survine apoi plasarea pe un nou centru gravitațional (s. 46), unde noua tonalitate, *Sol b major*, suportă o reinterpretare enarmonică (*sol b = fa#*): *Mi major*. După o scurtă secțiune cu numeroase modulații (ms. 75), se modifică doar armura pentru *Fa major*, urmând ca apoi (ms. 79) să se stabilizeze ca nou centru tonal, ce va rămâne consecvent până la final (ms. 121).

Prima secțiune (ms. 1-31) debutează cu o introducere a pianului (ms. 1-8), ce se distinge prin utilizarea unei formule de ritm punctat și acompaniament sacadat în bas, în manieră *staccato*. Propune o construcție motivică simetrică, într-o desfășurare acumulativă, culminând pe primul timp din măsura 6, pentru ca apoi să cadențeze închis în măsura 7. Ritmul punctat are rol de a dinamiza discursul sonor, pentru o reflectare cât mai apropiată de sensul literar (plinătatea bucuriei, a sentimentului), stare deosebit de creativă și pentru interpretul vocal.

---

[3] Poezia lui Goethe evocă momentul în care Ganymed, semizeu din mitologia greacă, fiu al regelui troian Tros și al Dardaniei, a fost răpit de Zeus, care luase înfățișarea unui vultur, și dus în Olimp pentru a fi paharnicul zeilor olimpieni (Goethe, 1974, p. 265), înlocuind-o pe Hebe și devenind astfel nemuritor. A fost descris de Homer ca fiind „cel mai frumos dintre muritori". În mitologia romană, Jupiter deținea același rol precum cel al lui Zeus în panteonul grecesc.

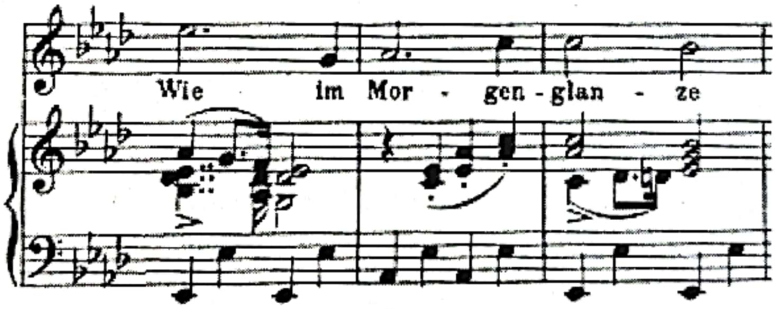
[4] „De la 1785, Goethe a fost captivat de botanică... îl recunoștea pe Dumnezeu în fiecare lucru în parte, ca necesitate și lege." (Martini, 1972, p. 217)

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 1 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 1-8

Apariția vocii (ms. 9) readuce în acompaniament fraza anterioară, linia melodică vocală fiind cursivă, în maniera *legato*, cu valori ritmice mari, contrastante față de acompaniament.

Cele 3 fraze se coagulează într-o perioadă de largă respirație, în concordanță (care susțin) cu textul descriptiv, emfatic: *Wie im Morgenglanze/ Du rings mich anglühst,/ Frühling, Geliebter!* (Ca în strălucirea dimineții, Mă învăluie văpaia, Primăvară, iubită!)[5]. Discursul melodic prezintă salturi mari de sextă mică (6m), care ajută la sublinierea cuvintelor, cu ajutorul silabelor metrice accentuate (ex. 2). Acestea necesită o atenție sporită în realizarea tehnico-vocală, în vederea menținerii unui *legato* susținut, fără accente necontrolate. Aceeași atenție se va exercita și în sfera atacurilor de la începutul frazelor, efectuate clar, cu blândețe, fără „paraziți" sonori[6]. În acest sens, aceste aspecte se pot realiza cu succes atât ca rezultat al unui corect acord pneumofonic[7], cât și al pronunțării atente a consoanelor de început.



Ex. 2 Franz Schubert, Ganymed, ms. 9-11

[5] Traducerea noastră.

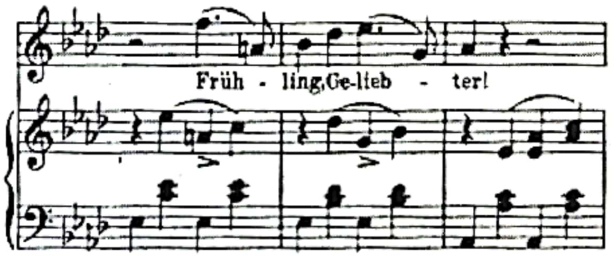
[6] La o analiză sonoră atentă, se observă imposibilitatea perceperii lor de la o distanță mare (experiența semnalează imposibilitatea percepției mai departe de plasarea primului rând de scaune al unei săli de spectacole). În schimb, insistăm în acest sens, pe accentuarea înspre exagerare chiar a întregului complex de intenții interpretative. Astfel, așa cum eventualele sonorități necontrolate dispar până în primele rânduri de public, la fel și o interpretare fadă nu se poate impune.

[7] Funcționarea corectă a aparatului fonator necesită un echilibru pe care Jean Tarneaud (1888-1972), medic ORL; l-a definit acord pneumofonic. Acesta constituie unul dintre elementele de bază ale vorbirii corecte. Se referă la sincronizarea dintre respirație și fonația în sine (Ormezzano, 2000, p. 153).

Scanned with OKEN Scanner

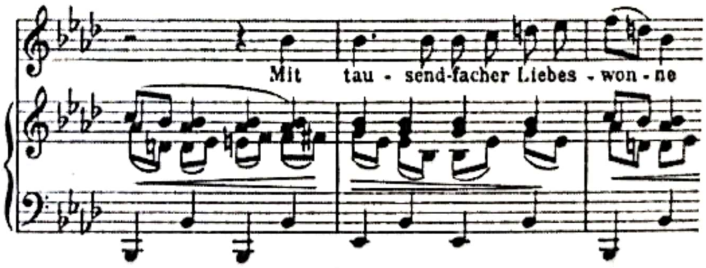
În cea de-a treia frază a primei perioade (ms. 16-18) se evidențiază două dintre cuvintele pe care compozitorul le alege definitorii în structura poemului, și anume *Frühling* (*Spring*, primăvară) și *Geliebter* (*Beloved*, iubită). Schubert alege, în acest caz, să realizeze marcarea acestora pe trei coordonate: construcția melodică este prima, cu ajutorul diferențierii de planuri registrale, accentele prozodice fiind plasate pe note în registrul mediu-acut[8], urmate de salt descendent, care le va evidenția. Apoi plasarea pe timpi tari (respectiv pe al treilea din măsura de 4/4) va ajuta tot în acest sens. Și nu în ultimul rând prin durată, respectiv valoarea punctată. Intențiile deslușite anterior se reflectă și în dinamica pianului, prin accentele marcate la mâna dreaptă, în simetrie.

Interpretativ, realizarea celor afirmate mai sus presupune abordarea diferențiat coloristică a cuvintelor și susținerea dinamică a conturului melodic al frazelor.



Ex. 3 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 16-18

Perioada succesivă (ms. 18-31) dinamizează acompaniamentul mâinii drepte, prin prezența optimilor, suprapuse unei construcții similare cu cea a basului din prima perioadă (în pătrimi *staccato*). Melodica vocală se diferențiază prin mers treptat, culminând cu cel mai înalt sunet prezent în construcția frazei. În acest sens, debutul frazei se va subscrie dinamic, cu o nuanța mică, de *piano*. O atentă dozare a cantității de aer va veni în sprijinul sublinierii silabei accentuate *won*, parte a cuvântului compus *Liebeswonne* (*iubite desfătări*).

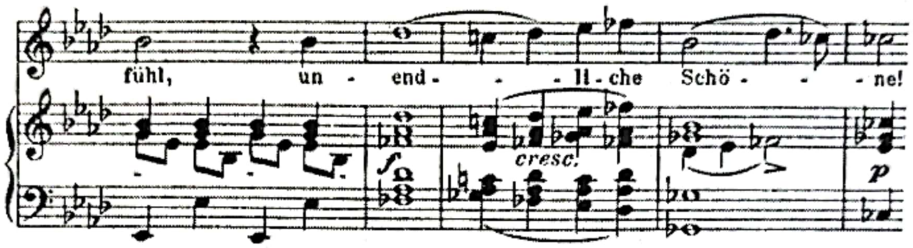


Ex. 4 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 19-21

[8] Sunetele din registrul mediu-acut se remarcă cu ușurință, datorită frecvențelor înalte, și a dinamicii implicite.

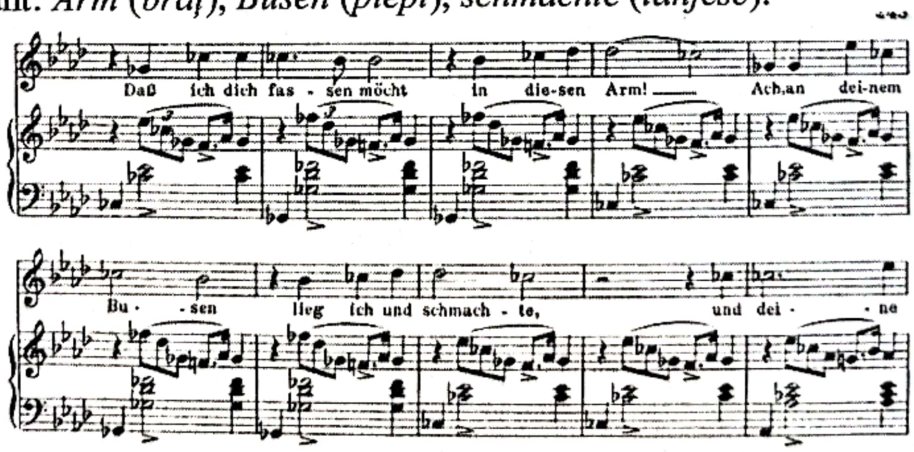
Scanned with OKEN Scanner

Prima secțiune se încheie declamativ-concluziv *Unendliche Schöne! (frumusețe fără margini! Unending beauty!)* (ms. 28-31), cu o desfășurare armonică ce cadențează în tonalitatea *Do bemol major*, momentul impunând tehnic o mare atenție, atât cu privire la dozarea cantității de aer, cât și din punct de vedere dinamic. Aici sunt necesare câteva clarificări: o susținere în nuanța de *forte* pe durata de patru timpi poate părea statică, afirmație aplicabilă ambilor parteneri. Astfel, urmărind determinarea tensională a pianului[9], se poate descrește după primii timpi ai măsurii 28, pentru ca lansarea în *crescendo*-ul ce urmează să fie realizată cu eleganță, fără a accede la sonorități dure, extreme.



Ex. 5 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 27-31

În secțiunea următoare (ms. 31-46), tipul de acompaniament se modifică și este dinamizat prin prezența trioletelor, păstrând ritmul punctat în planul superior și inserând în cel inferior (mâna stângă) formula metro-ritmică de sincopă pentru a sprijini sensul celorlalte linii melodice. Această secțiune propune o melodică a vocii alternant fragmentată, cu același scop evident de a evita momentele statice și de a pune în evidență, prin contrast, cuvinte importante, sugestive (care pot genera schimbări de stare afectivă). Printre acestea sunt: *Arm* (*braț*), *Busen* (*piept*), *schmachte* (*tânjesc*).



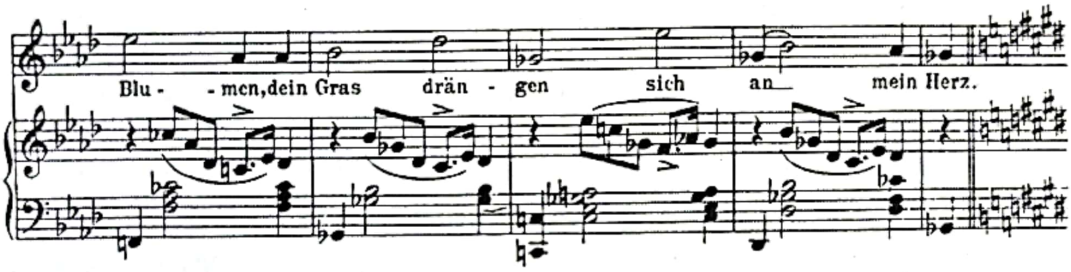
Ex. 6 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 32-41

[9] Chiar și cu pedală de susținere, din motive fizico-acustice, sonoritatea pianului nu se poate menține egală pe parcursul a 4 timpi, sunetul pierzând din nuanța mare.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste cuvinte necesită o diferențiere coloristică, în sprijinul sensurilor afective sugerate de mișcarea armonică, diferențieri care se pot realiza cu ajutorul prelungirii consoanelor conforme cu accentele prozodice. În acest sens, ne ajutăm și de construcția fonemelor consonantice, cum ar fi cea de la începutul cuvântului *Blumen* (*floare*), de o expresivitate deosebită datorită alăturării fonemelor consonantice *b* și *l*. Prin prelungirea consoanelor importante se creează posibilitatea delimitării încărcăturii afective specifice fiecărui cuvînt, dar și a schimbării rapide a stării emoționale, prin expresivizarea individuală.

Concluzia perioadei (ms. 43-46) este marcată de cadențarea în tonalitatea *Sol b major* (privit ulterior enarmonic, în realizarea modulației la *Mi major* – ms. 56), printr-o frază de largă respirație: *Und deine Blumen, dein Gras, Drängen sich an mein Herz* (*Ale tale flori și ierburi/ La piept mi se-adună*).



Ex. 7 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 42-46

Perioada ulterioară (ms. 46-56) reprezintă o tranziție și modulează enarmonic (*sol b = fa#*, ms. 46) de la spre *Mi major*, acompaniamentul preluând variat melodica anterioară, cu un interludiu de 4 măsuri solo ale pianului, care continuă în sensul liniștirii emoționale. Apoi revine mersul fragmentat al vocii, prin salturi arpegiate.

Una dintre caracteristicile viziunii schubertiene[10] este conceptul de a oferi ambilor parteneri posibilitatea de a crea stări afective, în strânsă interdependență. Un flux melodic continuu între pian și voce, care se determină reciproc[11], creând emoții prezente, evocative, imagini deosebit de plastice (Groove, 2001, p. 655). Astfel, intervenția apriorică vocii, prin care este introdus motivul cu tril al pianului (ms. 56), este deosebit de sugestivă pentru susținerea sensului poetic: cântul privighetorii (*ruft drein die Nachtigall*)[12], dar

[10] Deși nu inovatoare, deoarece s-a observat încă din perioada anterioară predilecția pentru învestirea instrumentului acompaniator cu sensuri și imagini sugestiv-expresive. (Doar câteva exemple concludente: *Als Luise die Briefe...* de W.A. Mozart, L. van Beethoven, J. Haydn – *The Mermayd's song* etc.)

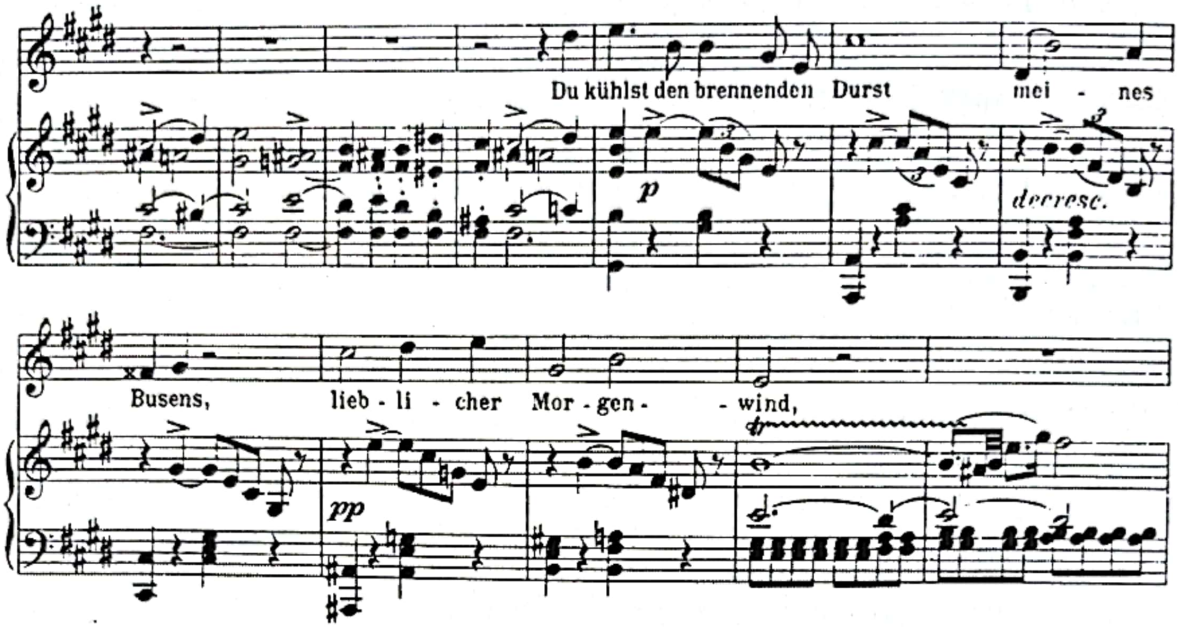
[11] Susținem puterea sugestiei și circulația emoțiilor între parteneri.

[12] Privighetoarea reprezintă unul dintre simbolurile Romantismului. Pasăre de dimensiuni mici, cu un penaj modest, mai mică decât o vrabie, era ținută în colivii de aur pentru cântul său plin

204328

Scanned with OKEN Scanner

și al vântului de dimineață (*Morgenwind*). În context, aceasta generează și o bruscă schimbare de afect.



Ex. 8 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 46-57

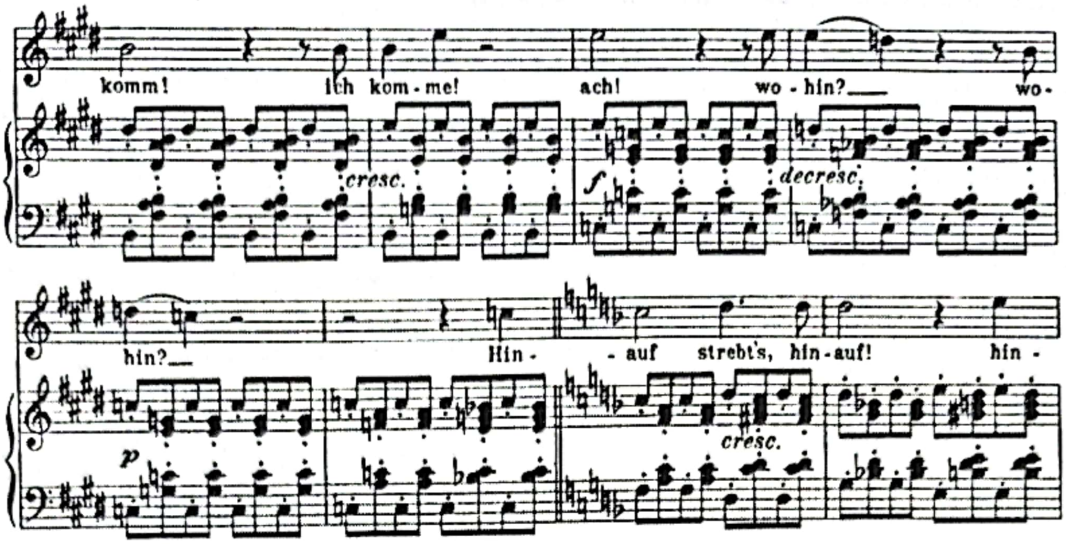
Prezența (ms. 68-78) unei secțiuni contrastante, prin motivele scurte, interogativ-afirmative susținute de voce, suprapuse acompaniamentului modificat, dinamizat cu optimi în *staccato* al pianului, exprimă sugestiv tumultul interior, bucuria, plinătatea sentimentului cu ajutorul marcajelor agogice, *un poco accelerando* (ms. 68), și al fluctuațiilor dinamice. Astfel se va conduce tensional discursul sonor către climaxul de la măsura 71, apoi secvențial se descreşte pe repetarea cuvîntului *wohin?* (*unde?*). Toate aceste (variații) stări emoționale complementare sunt obligatoriu de reflectat interpretativ.

Duratele mici respectate, chiar scurtate, în imitarea pianului, *descrescendo* pe timpul slab, *ich komme!* (ms. 70), aici nu trebuie confundate cu dinamica pianului, ci raportate la accentul prozodic. La repetarea secvențială a cuvântului *wohin?*, reluat în *descrescendo* (chiar în ecou), starea afectivă necesită susținere, aceasta realizându-se prin realizarea corectă a duratei scurte, ceea ce va conferi un mai mare dramatism. Străbate mirarea, neliniștea, spaima, frica datorate răpirii în nori, într-un alt spațiu, necunoscut.

De la măsura 74 se reia ascensiunea melodică și dinamică, pentru ca la măsura 78 să culmineze plenar în *fortissimo* (*hinauf* – în sus), pe una din cele mai înalte sunete din ambitusul propus de *lied*.

de farmec. A fost mereu o sursă de inspirație pentru poeți și muzicieni, datorită vocii sale deosebit de frumoase, cu trilurile spontane și creative.

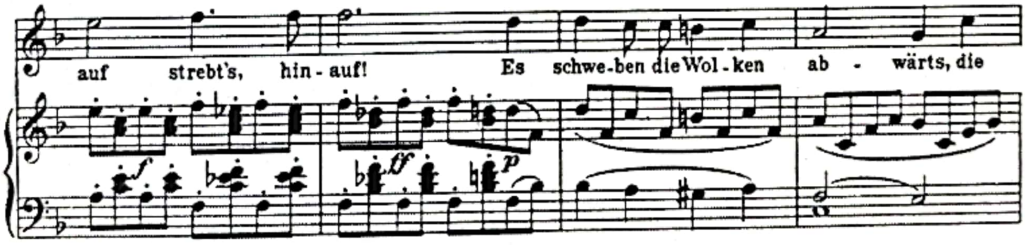
Scanned with OKEN Scanner



Ex. 9 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 69-76

Noul centru tonal, *Fa Major*, care se stabilizează și care se va menține până la sfârșitul lucrării, delimitează ultima secțiune (ms. 79-121). Materialul sonor este alcătuit din repetarea de două ori a aceluiași fragment și o lărgire cu rol de Codă, cu variații bruște de stări emoționale.

Astfel, pentru exemplificare, remarcăm accederea într-un afect opus cu ajutorul schimbării bruște a acompaniamentului pianistic, realizate prin lărgirea duratelor metrice, dar și prin schimbarea procedeelor stilistice interpretative: de la *staccato* la *legato*.



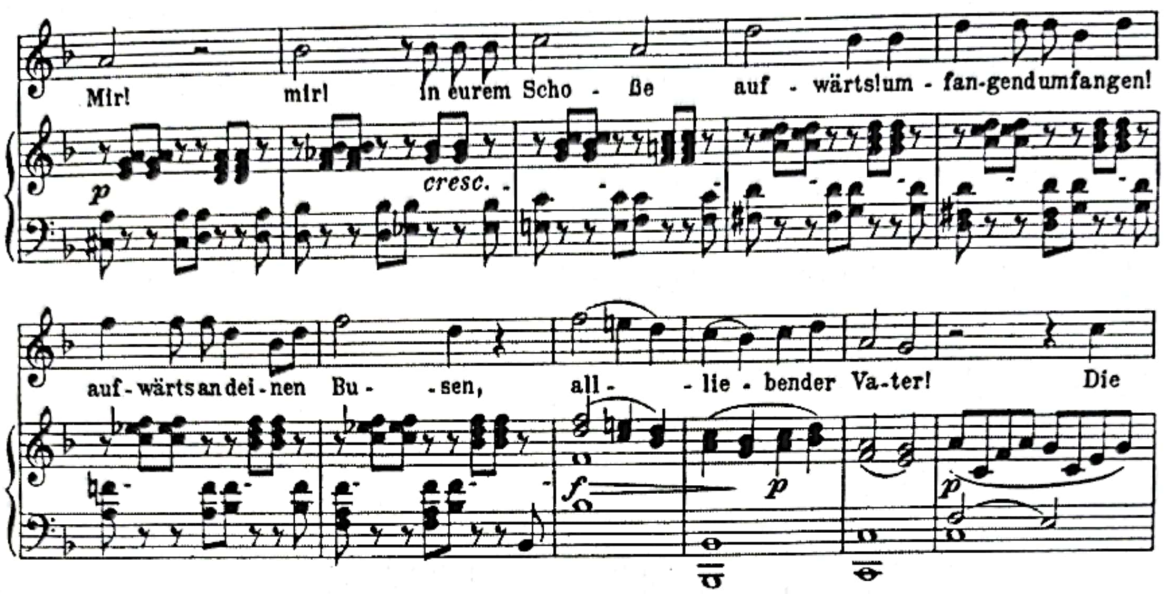
Ex. 10 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 77-80

Tot în acest sens, după acumularea ritmică pe parcursul a șapte măsuri (ms. 85-91), surpriza culminației (ms. 92) survine din nou cu ajutorul pianului, prin același procedeu: trecerea bruscă de la acompaniamentul în optimi, la cel cu durate mari, doimi și pătrimi. Această frânare a derulării generează schimbarea rapidă a stării anterioare, efect scontat și de compozitor, pregătind momentul culminativ al lucrării[13].

[13] Pentru punerea în evidență a elementelor surpriză, acestea se vor pregăti, în funcție de situație: cu un *crescendo* în cazul prezenței unui *subito piano*, cu o *cezură* abia perceptibilă, în cazul unui *ff*, *crescendo*-ul început cât mai târziu etc.

Scanned with OKEN Scanner

De o mare expresivitate, în context, o reprezintă repetarea cuvântului *Mir! Mir!* (*mie! mie!*), aceasta conferind interpretului vocal posibilitatea unei mai mari învestiri dinamico-tensionale (ms. 85-86).



Ex. 11 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 85-95

Strategia se repetă, prin reapariția desfășurării acompaniamentului în optimi, împreună cu repetarea ultimelor versuri. Modificarea survine la măsura 110, prin extensia cu ajutorul cadenței deschise cu repetarea altor cuvinte cheie în structura poemului: *Alliebender Vater!* (*Părinte atotiubitor!*). Aceasta ar constitui și un ultim moment dificil pentru interpretul vocal, prin susținerea frazei de largă respirație (ms. 110-161), dar și în urma oboselii acumulate în fraza anterioară, cu aceeași problematică (ms. 106-110).

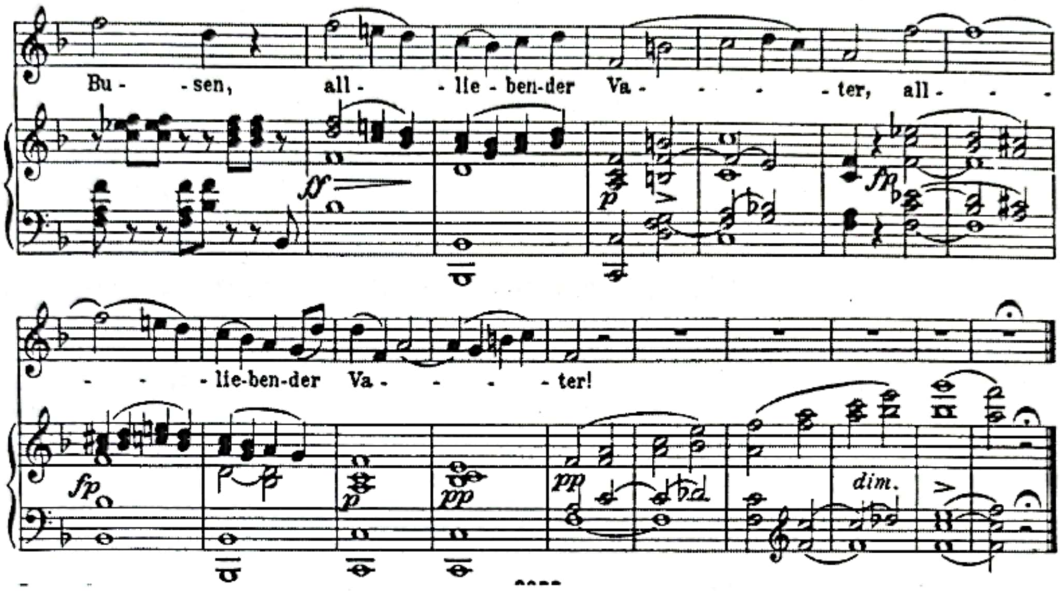
Printr-o tradiție a cerințelor stilistico-interpretative, se confirmă imposibilitatea secționării frazei în scop fiziologic. Dozarea aerului se organizează în funcție de determinarea sensului frazei, de ascensiunea liniei melodice sau descendența ei, dar și în funcție de cuvânt, de morfologia și sintaxa limbii. Astfel, este interzisă respirația în interiorul unui cuvânt[14], se va opera în sensul economiei, a unei atente dozări ale coloanei de aer.

Tot tradiția interpretativă ne oferă și unele soluții, cum ar fi: debutul sunetului (ms. 110) în nuanță medie, apoi diminuat spre minim[15], un *accelerando* de proporții reduse subscris sensului melodic, cât și concentrarea vocalei *a*, prin rotunjirea mușchilor orbiculari înspre vocala *o*.

[14] Alături de alte reguli de plasare a respirațiilor, în funcție de sintaxa frazei. Dar, în principiu, compozitorii vin în soluționarea acestor probleme, prin construcția melodică.
[15] Dinamica redusă este direct proporțională cu necesarul cantității de aer implicate.

Scanned with OKEN Scanner

Fonemul vocalic *a*[16] necesită o mai mare cantitate de aer, spre deosebire de *o*, vocala semiînchisă posterioară rotunjită, ele implicând o certă diferenţiere datorită formării lor anatomo-fiziologice, dar şi în funcţie de registre. Astfel, pentru a facilita dozarea coloanei de aer, cât şi pentru susţinerea unei sonorităţi calitative, se deviază imperceptibil de la *a* spre *o* de la registrul mediu-acut (Fucito & Beyer, 1922, p. 151).



Ex. 12 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 105-121

Finalul liedului, ultimele şase măsuri, readuce pianul în prim plan, cu o construcţie de gen *choral* şi, astfel, constituie o încheiere simetrică a lucrării. Aici putem face referire la interdependenţa dinamică a partenerilor, întrucât nota de final a melodiei vocale, coincide cu debutul frazei de încheiere a pianului. Relaţia strânsă dintre parteneri este determinată şi de distribuirea liniei melodice între aceştia, pentru a fi percepută ca un tot unitar şi nu ca o departajare sterilă. Astfel, în scopul unei interpretări rafinate, o voce se va dezvolta din dinamica celeilalte.

Durata liedului este de aproximativ 8′, derulate pe parcursul a 121 măsuri. Melodica implică o ţesătură comodă pentru vocea de sopran sau tenor, cu un ambitus între *re# 1* şi *sol 2*. Totuşi, printre dificultăţile tehnice notabile semnalăm frazele de largă respiraţie, susţinute, cu un contur melodic caracterizat de salturi frecvente, reprezentând o notă de originalitate pentru caracterul liric al lucrării.

[16] Vocală deschisă centrală nerotunjită (nelabializată) (Corniţă, 2001, p. 61). Este o vocală deschisă, pronunţată cu gura relativ largă şi cu limba depărtată de cerul gurii. Cea mai dificilă pentru interpreţii vocali (Miller, 1996, p. 155).

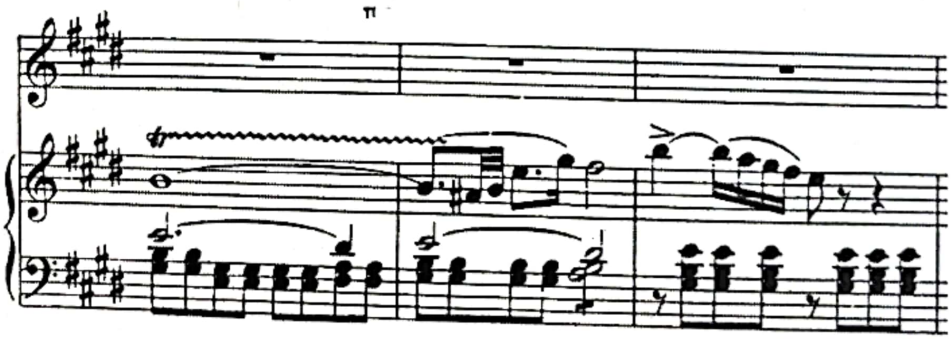
Scanned with OKEN Scanner

Organizarea dinamică se remarcă cu ușurință din scriitură, respectiv din construcția linei melodice. Sensul poeziei, liric prin excelență, fără accente dramatice, se reflectă direct în sfera notațiilor dinamice. Compozitorul nu marchează nici o indicație în partitura vocală. Astfel, implicit, se vor extinde și lua în considerare notațiile prezente în acompaniamentul pianistic: o paletă extinsă, de la *pp* (*pianissimo*) la *ff* (*fortissimo*).

În ceea ce privește sonoritățile minime și maxime, individual posibile, acestea sunt relative și depind de o sumă a mai multor factori, cum ar fi: dimensiunile sălii de concert (Creangă, 2014, p. 331), de gradul de reverberație a undei sonore într-un spațiu delimitat, de modificările acustice survenite în cazul prezenței publicului sau nu, de gradul de atenție al auditorului/receptorului etc.

Indicația agogică *Etwas langsam* (un pic mai lent[17]) oferă o libertate ceva mai mare interpreților, dar poate fi privită totuși ca fiind incertă. Însă, pe lângă aceeași tradiție interpretativă, ne vom raporta la câteva aspecte determinative în decodificarea sonoră: în primul rând trebuie urmărită posibilitatea conferirii unui sens tensional conform mesajului conținut, care s-ar pierde, prin diluție, în cazul unei abordări prea lente. Tot în acest sens, un alt aspect determinativ îl constituie și respirația fiziologică posibilă vocii, prestabilită de compozitor prin plasarea liniei de *legato* și prin construcția frazeologică.

Particular, se va determina dimensiunea agogică în funcție de cea mai dificilă frază din partitura vocală, de mare susținere (ms. 110-113), urmărind posibilitatea dozării coloanei de aer, într-o desfășurare conformă cu caracterul liric, de cantilenă al liedului, și cele mai mici gradații ritmice prezente în construcția discursului sonor (ms. 58-60), pentru a nu urma tentația unei derulări prea rapide.



Ex. 13 Franz Schubert, *Ganymed*, ms. 58-60

3. Concluzii

În ceea ce privește importanța respectării partiturii și atenția conferită decodificării semiotice, nu vom insista asupra acestui aspect îndelung dezbătut, dar vom sublinia importanța deosebită. Compozitorii, în elaboratul proces de

[17] *etwas* – ceva, *langsam* – încet.

Scanned with OKEN Scanner

creație, nu lasă nici un aspect din notație la întâmplare, fapt care, desigur, vine în întâmpinarea interpreților. Aceștia, la rândul lor, refac traseul contrar cronologiei procesului de creație, în acțiunea de decodificare și plăsmuire a sensurilor sonore. Astfel, se ajunge implicit și la obligativitatea respectării determinării limbajului muzical de către sensurile profunde ale fundamentului literare.

Comprehensiunea sensurilor profunde ale mesajului sonor se reflectă și asupra decodificării limbajului literar. Astfel, în cazul nostru, traducerea textului din limba germană este desigur de o importantă primordială unde se cere să transpară cât mai mult din sensul profund afectiv deținut.

Desigur sunt de mare folos traducerile literare, care se concentrează pe păstrarea aceloraşi afecte, dar optăm pe o înțelegere a fiecărui cuvânt în parte, care reprezintă efectiv explicația sensurilor și semnelor grafice dinamico-agogice.

Calitatea sonoră a vocii în *lied* este fundamentală într-un gen destinat unui spațiu restrâns, cameral, intim și implică o urmărire atentă a acurateței fonice. Aici se include în primul rând emisie sonoră calitativă, fără scăpări de aer necontrolate[18] considerate zgomote, și care se includ în sfera „paraziților" sonori, împreună cu o îmbinare sonoră echilibrată a balansului dinamic dintre parteneri. În acest sens, nu se vor exagera sonoritățile mari, putând fi deranjante într-un spațiu restrâns, ceea ce susține cerințele din sfera esteticului, caracteristice genurilor miniaturale, lirice, cu rare accente extrovertite[19].

Textul original	**Traducerea în română**	**Traducerea în limba engleză**
Wie im Morgenglanze Du rings mich anglühst, Frühling, Geliebter! Mit tausendfacher Liebeswonne Sich an mein Herz drängt Deiner ewigen Wärme Heilig Gefühl, Unendliche Schöne!	Ca-n luciul zorilor Mă-nvălui în văpaie Primăvară-îndragită! Scumpă-nmiita desfătare A căldurii tale pururi Inima-mi cuprinde, Sfânt simțământ, Frumusețe fără margini!	How, in the morning brightness, You all around shine at me, Springtime, Beloved! With thousandfold love-bliss The holy feeling Of your eternal warmth Presses itself upon my heart, Unending beauty!
Daß ich dich fassen möcht' In diesen Arm!	De te-aş putea învălui Cu-aceste brațe!	Could I but embrace you In this arm!

[18] Aici ne referim la claritatea atacului sunetelor (Miller, 1996, p.4), în special la începuturile de frază, dar și la sfârșitul acestora.

[19] Este cunoscut aspectul diminuării vibrațiilor coardelor vocale, în situația unei exagerări dinamice, cu repercutări certe în latura aspectului timbral.

Scanned with OKEN Scanner

Ach, an deinem Busen Lieg' ich, schmachte, Und deine Blumen, dein Gras Drängen sich an mein Herz. Du kühlst den brennenden Durst meines Busens, Lieblicher Morgenwind! Ruft drein die Nachtigall Liebend nach mir aus dem Nebeltal. Ich komm', ich komme! Wohin? Ach, wohin?	Ah, la sânul tău Zac mereu tânjind, Ale tale flori şi ierburi La piept mi se-adună. Tu îmi alini arzătoarea Sete din piept, Adiere gingaşă în zori! Mă cheamă, mult iubitoare, Privighetoarea din negura văii. Sosesc, iată, sosesc! Încotro? Ah, încotro?	Ah, upon your breast I lie, languish, And your blossoms, your grass press upon my heart. You cool the burning Thirst of my bosom, Lovely morning-wind! There calls the nightingale Lovingly for me from the misty vale. I come, I come! Whither, ah whither?
Hinauf! Hinauf strebt's. Es schweben die Wolken Abwärts, die Wolken Neigen sich der sehnenden Liebe. Mir! Mir! In eurem Schosse Aufwärts! Umfangend umfangen! Aufwärts an deinen Busen, Alliebender Vater!	Spre bolţi! Spre bolţi râvnind! Flutură norii Tot mai jos, norii Tind spre al dragostei dor. Mie! Dar mie! Într-al vostru sân Spre bolţi! Cuprins, să curpind! Spre bolţi la pieptul tău, Părinte atotiubitor!	Up! Up it surges. The clouds are leaning Downwards, the clouds Bow down to yearning love. To me! To me! In your lap, clouds, Upwards! Embracing, embraced! Upwards to thy bosom, All-loving Father! (9)
	(N. Argintescu-Amza)	

Ganymede English Translation © Richard Wigmore	
How your glow envelops me in the morning radiance, spring, my beloved! With love's thousandfold joy the hallowed sensation of your eternal warmth floods my heart, infinite beauty!	How in the morning light you glow around me, beloved Spring! With love's thousand-fold bliss, to my heart presses the eternal warmth of sacred feelings and endless beauty!
O that I might clasp you in my arms!	Would that I could clasp you in these arms!
Ah, on your breast I lie languishing, and your flowers, your grass	Ah, at your breast I lie and languish, and your flowers and your grass

Scanned with OKEN Scanner

press close to my heart. You cool the burning thirst within my breast, sweet morning breeze, as the nightingale calls tenderly to me from the misty valley. I come, I come! But whither? Ah, whither?	press themselves to my heart. You cool the burning thirst of my breast, lovely morning wind! The nightingale calls lovingly to me from the misty vale. I am coming, I am coming! but whither? To where?
Upwards! Strive upwards! The clouds drift down, yielding to yearning love, to me, to me! In your lap, upwards, embracing and embraced! Upwards to your bosom, all-loving Father!	Upwards I strive, upwards! The clouds float downwards, the clouds bow down to yearning love. To me! To me! In your lap upwards! Embracing, embraced! Upwards to your bosom, All-loving Father! (7)
Translations by Richard Wigmore first published by Gollancz and reprinted in the Hyperion Schubert Song Edition (8)	

Referințe

Corniță, G. (2001). *Fonetica integrată*, ediția a II-a revăzută și adăugită. Baia Mare: Editura Umbria.

Creangă, S. (2014). *Cântul și vorbirea de performanță*. București: Editura Universitară.

Firca, Gh. (Ed.) (2008). *Dicționar de termeni muzicali*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. București: Editura Enciclopedică.

François-Sappey B. & Cantagrel, G. (Ed.) (1994). *Guide de la mélodie et du lied*. Paris: Fayard.

Fucito, S. & Beyer, B. (1922). *Caruso and the art of singing*. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers.

Goethe, J.W. (1999). *Poezii lirice, ediție bilingvă germano-română*, prefață Ion Pillat. București: Editura Grai și Suflet – Cultura națională.

Goethe (1974). *Poezii*, antologie, cuvânt înainte și note de Ion Acsan. București: Editura Univers.

Martini, Fr. (1972). *Istoria literaturii germane*. București: Editura Univers.

Miller, R. (1996). *The structure of singing. System and art in vocal technique*. USA: Schirmer, Cengage Learning.

Scanned with OKEN Scanner

Ormezzano, Y. (2000). *Le guide de la voix.* Paris: Éditions Odile Jacob.

Sadie, S. & Tyrrell, J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a II-a. London: Macmillan Publishers Limited.

http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=6413

https://www.oxfordlieder.co.uk/song/1405

https://en.wikipedia.org/wiki/Ganymed_(Goethe)

Scanned with OKEN Scanner

Principiul variațional în *Sonatina pentru vioară și pian* de Dinu Lipatti

CRISTINA-NICOLETA ȘOITU
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
ROMÂNIA*

Rezumat: Studiul de față propune urmărirea principiului variațional, așa cum este el aplicat în *Sonatina pentru vioară și pian* de Dinu Lipatti, din perspectiva teoretic-analitică, dar și din punctul de vedere al implicațiilor de ordin interpretativ. Procedeele variaționale, în strânsă legătură cu specificul limbajului neoclasic al lucrării, determină o încadrare atipică a formei de variațiuni în structura genului, ceea ce presupune o redimensionare a mijloacelor interpretative prin care se poate realiza dramaturgia muzicală a piesei. Comparația cu modelul clasic al variațiunilor, ca parte componentă a genului sonatei dedicate duo-ului vioară-pian, așa cum apare el în creațiile unor compozitori precum Mozart sau Beethoven, ca metodă de cercetare analitică, reliefează aspectele de limbaj care condiționează viziunea interpretului în cazul Sonatinei de Lipatti, cum sunt caracterul, tempo-ul, metrica, tipul scriiturii, elementele de virtuozitate sau timbralitatea, ale căror valențe sunt distincte față de cele determinate de un discurs muzical aparținând epocii clasice. Înțelegerea corelației dintre succesiunea mișcărilor și alcătuirea planului variațional constituie o prioritate în abordarea acestei lucrări și a conturării mesajului artistic dorit, de aceea studiul încearcă să aducă în prim plan conexiunea necesară dintre elementele de ordin structural ale compoziției și cele implicit generate de acestea, respectiv elementele de ordin tehnic și expresiv pe care actul interpretativ le impune.

Cuvinte cheie: Dinu Lipatti, principiu variațional, limbaj neoclasic, dramaturgia muzicală, mesajul actului interpretativ.

1. Introducere

Genul *sonatei*, unul de referință pentru repertoriul cameral, include uneori, într-una din mișcările componente, un set (ciclu) de variațiuni. Principiul variațional este unul de bază în conturarea unui discurs sonor, încă din cele mai îndepărtate epoci în care au putut fi identificate practici muzicale. Acesta poate fi înțeles ca „element de evoluție" în cadrul desfășurării sonore, dar și ca principiu „generator de formă", care devine determinant în contextul conturării formelor variaționale (Timaru, 2003, p. 194). Studiul va urmări cea de-a doua perspectivă asupra principiului variațional, deoarece identificarea procedeelor variaționale folosite în lucrarea supusă analizei, respectiv *Sonatina pentru vioară și pian* de Dinu Lipatti, este o premisă necesară stabilirii tipului

* cristina_soitu@yahoo.co.uk

Scanned with OKEN Scanner

de variațiuni și a schemei formale specifice, dar și încadrării acesteia în structura genului.

Sonatina a fost compusă în anul 1933 și distinsă cu premiul al II-lea la Concursul „George Enescu" din același an (în care premiul I nu a fost acordat). Prima audiție a lucrării a avut loc în 25 aprilie 1934, în interpretarea autorului și a violonistului Anton Adrian Sarvaș. Lipatti a mai cântat sonatina alături de George Enescu (9 noiembrie 1936, Ateneul Român) și de Alexandru Theodorescu (8 martie 1941). Aceasta a fost editată la București, în 1970, de către Editura Muzicală; apreciată de muzicieni ca Paul Dukas, care îi atribuie „o concepție matură, precum și o construcție solidă" (Grigorescu, 2011, p. 29) sau ca Cella Delavrancea, care afirmă că Lipatti „posedă siguranță în formă și dezvoltă perspectiva sonoră cu multă vitalitate" (Georgia, 2001, p. 105). Lucrarea cuprinde trei părți: *Allegro moderato*, *Andantino* și *Allegro maestoso*. Literatura de specialitate a dedicat în general volume sau articole referitoare la personalitatea interpretului Dinu Lipatti, creația sa componistică fiind tratată dintr-o perspectivă istorică, cu câteva precizări asupra specificului limbajului muzical. Astfel, am propus pentru cercetarea de față o abordare analitică a lucrării, cu referire la aplicarea principiului variațional.

Analiza implică nu doar evidențierea aspectelor viziunii componistice, precum specificul limbajului sau tehnicile variaționale care sunt în strânsă corelație cu structura, ci și determinările pe care aceasta din urmă le are în plan interpretativ, prin atipicul schemei formale. Metodologia cu care studiul operează impune comparația cu modelul clasic al temei cu variațiuni, ca parte integrantă a genului sonatei, în repertoriul dedicat duo-ului vioară-pian de compozitori precum Mozart sau Beethoven. Elementele limbajului muzical și configurările structurale ale compozițiilor clasice prezintă valențe distincte față de cele specifice Sonatinei de Lipatti, o lucrare de factură neoclasică, imaginată în prima jumătate a secolului XX, ceea ce face ca linia dramaturgică a discursului să se construiască pe baza unor criterii diferite, în cazul celor două stiluri. Reliefarea aspectelor de limbaj care condiționează viziunea interpretativă în cazul ciclului de variațiuni inclus în lucrarea lui Lipatti constituie un obiectiv important în susținerea ideii interdependenței dintre structură și alcătuirea planului dramaturgic.

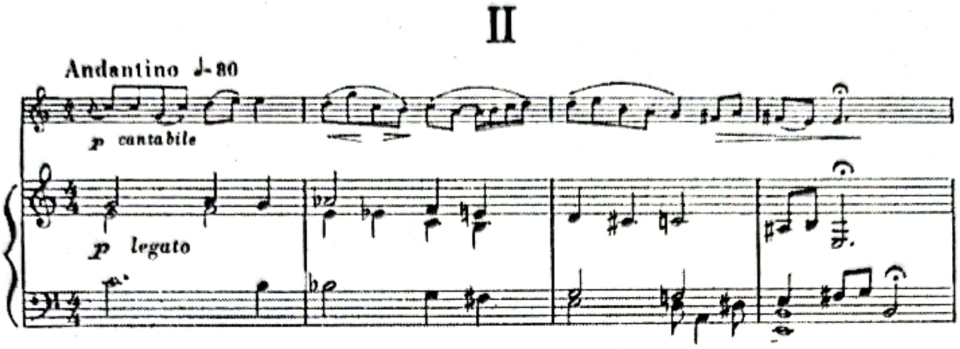
2. Ciclul de variațiuni al *Sonatinei pentru vioară și pian* de Dinu Lipatti – procedee variaționale și identificarea tipului de variațiuni

Lucrarea, scrisă la doar 16 ani, de factură neoclasică, putând fi considerată o compoziție „de școală", este „prima din creația lui Lipatti care se bazează pe teme de inspirație folclorică" (Grigorescu, 2011, p. 21).

Tema ciclului de variațiuni, „de o nobilă cantabilitate, ca un colind" (Bărgăuanu & Tănăsescu, 2017, p. 174), este o formă tristrofică mică (ABA, 4+8+4 măsuri), deschizând partea a doua a sonatinei, *Andantino*, ♩=80, în

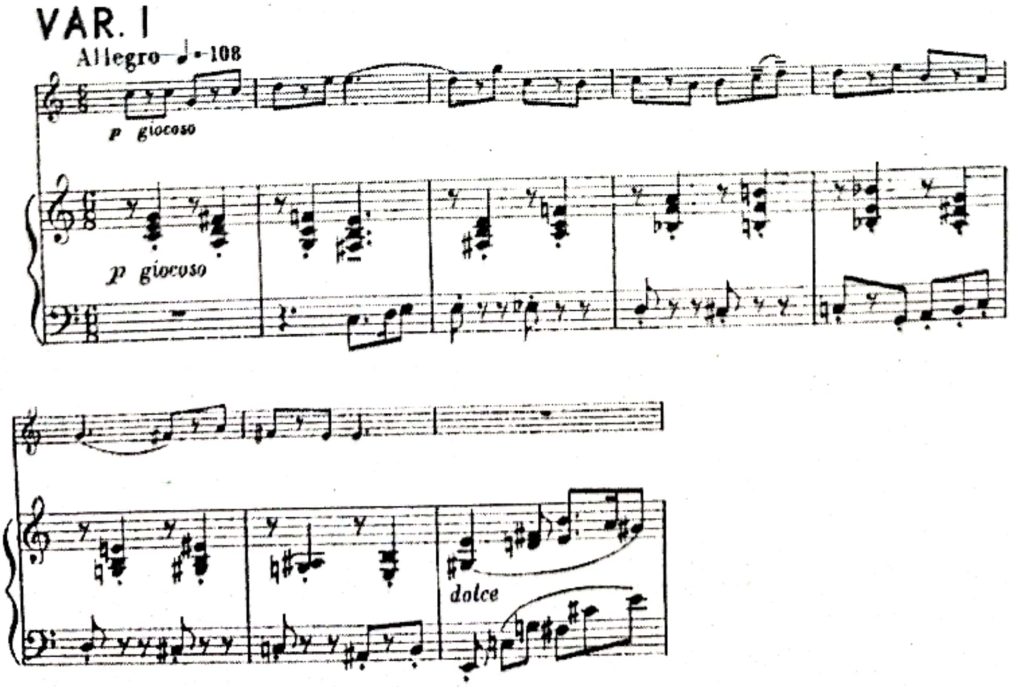
Scanned with OKEN Scanner

măsura de 4/4. Melodia, intonată de vioară, este însoțită de acompaniamentul de tip coral al pianului, cu o armonizare modală (*do ionic*), cadența finală fiind pe treapta a doua a modului (acord cu nonă).



Ex. 1 Tema variațiunilor, segmentul A

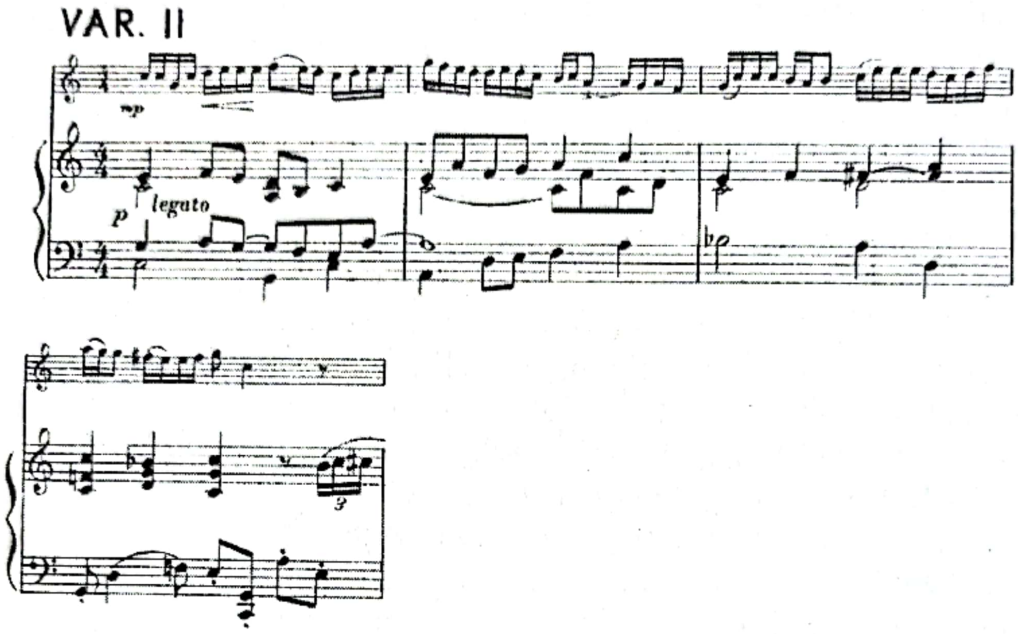
Primele două variațiuni se înscriu în categoria celor ornamentale stricte. Variațiunea I, *Allegro*, ♩=108, se bazează pe variația ritmică și metrică (fiind scrisă în 6/8), și cea de atac (se renunță la indicațiile *legato*, apar indicații de *non-legato* sau chiar *staccato* pe anumite sunete); curba dinamică este asemănătoare cu cea a temei, într-o atmosferă *giocoso*. Deși schimbarea metrică a acestei variațiuni ar putea indica încadrarea ei în categoria celor de caracter, imaginarea unei echivalări între două măsuri de 6/8 și una de 4/4 sugerează egalitatea dimensiunilor, structura variațiunii urmând același tipar ABA al temei, împărțit în 8+16+8 (în 6/8). Gândită în 4/4, variațiunea ar prezenta doar o „nuanță agogică" (Teodorescu-Ciocănea, 2014, p. 175), valorile ritmice contribuind în mai mare măsură la percepția schimbării de tempo.



Ex. 2 Variațiunea I, segmentul A

Scanned with OKEN Scanner

Variațiunea a doua revine la metrica de 4/4, însă folosește valori de șaisprezecimi, apelând astfel la diviziunea ritmică și ornamentarea melodică ca procedee variaționale. Structura de 4+8+4 revine, cu adăugarea unei măsuri la final (lărgire exterioară), finalizată cu o cadență pe tonica tonalității *Do major*.

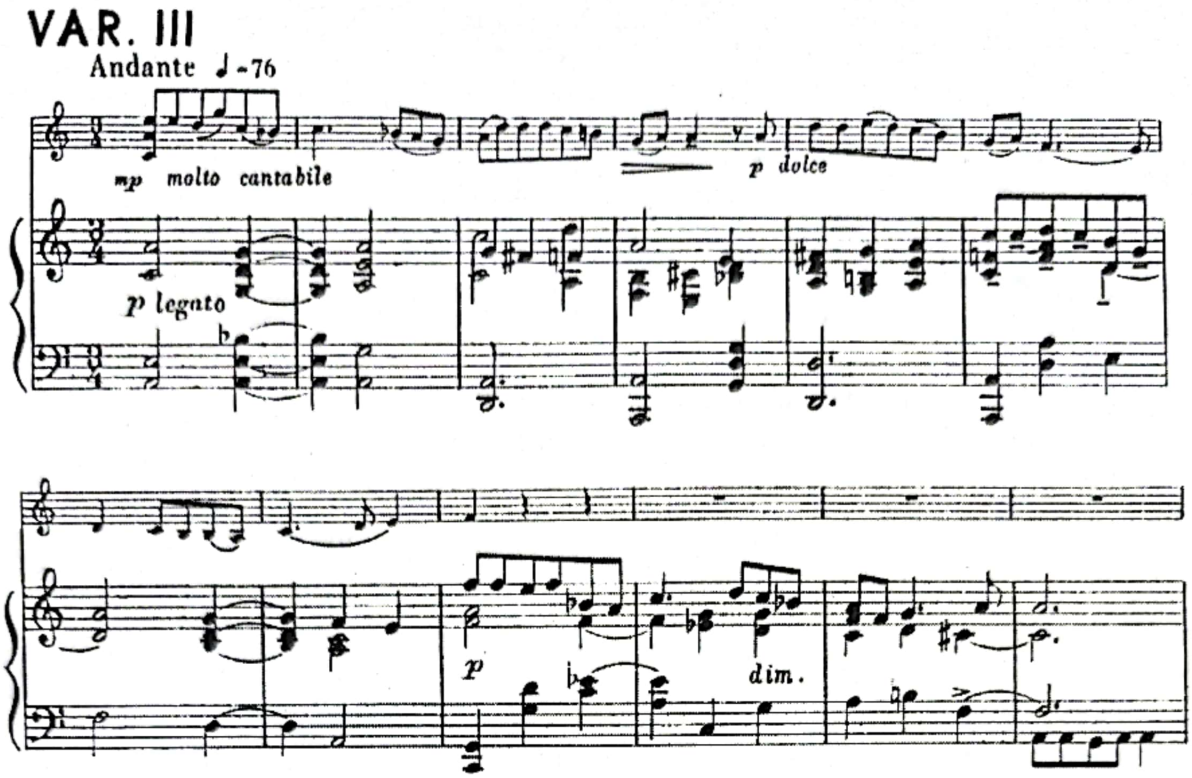


Ex. 3 Variațiunea II, segmentul A

Primele două variațiuni realizează o dinamizare ritmică și au scurte momente de dialog instrumental, vioara fiind totuși cea care susține cu precădere linia tematică. Cadențele finale afirmă modul *do*-ului (pe treapta I).

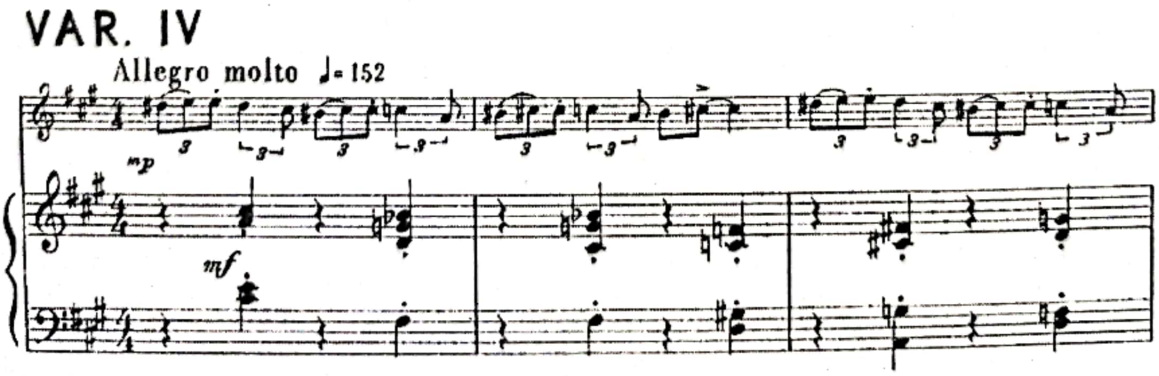
Variațiunea a treia deschide seria variațiunilor de caracter. Ea revine pe un tempo mai lent, *Andante*, ♩=76, cu valori asemănătoare temei (optimile fiind predominante), însă metrica este de această dată ternară, 3/4. Cantabilitatea discursului se remarcă și aici, însă variația melodică este mai pronunțată, apelând la multe schimbări intervalice, conturul melodic fiind astfel diferit; acesta păstrează totuși o atmosferă intonațională asemănătoare, deși modul se schimbă pe *la eolic*, cu momente de instabilitate sau deviații tonal-modale. Structura tristrofică este păstrată, dar cu un număr diferit de măsuri (12+12+4 ms. de tranziție +19 ms., din care 3 – amplificare +16), care alternează metrica astfel: 3/4, cu 2/4 și 5/4. Această variațiune conține și un moment de culminație agogică (ms. 21-27, indicația *agitato*) și dinamică (*ff*, în măsurile 29-30, dar pregătită din măsurile anterioare prin *crescendo*); același pasaj muzical subscrie și un dialog imitativ al instrumentelor. Cadența finală se realizează pe treapta întâi a modului, dar cu terța majoră, sugerând încadrarea armonică a următoarei variațiuni.

Scanned with OKEN Scanner

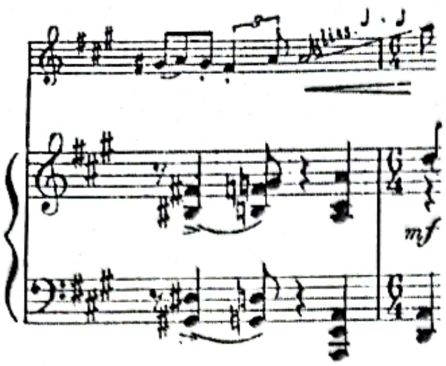


Ex. 4 Variațiunea III, segmentul A (12 măsuri)

Variațiunea a patra are o alură foarte diferită față de temă, fiind cea în care elementul melodic este recognoscibil doar la nivelul unor celule (reiterând anumite intervale) sau scurte motive aflate în general la finalul frazelor. Imaginată în *la ionic* (trei diezi la cheie, cu trepte mobile – ex. *do-do#*), în 4/4 (dar cu alternanțe metrice, 6/4, 3/4, 5/4), într-un tempo rapid, *Allegro molto*, ♩=152, este variațiunea cu cea mai pronunțată tentă folclorică, cu ritmuri de joc și accentuări specifice. Dialogul instrumental este foarte dinamic, iar contrapunctările sunt realizate de cele mai multe ori cu motive melodice sau ritmice din planul principal. Nu se renunță la structura tristrofică, însă ea are o configurație asimetrică, 14+11+17 (secțiunile B și A final conținând măsuri cu rol tranzitiv sau concluziv, precum și lărgiri).

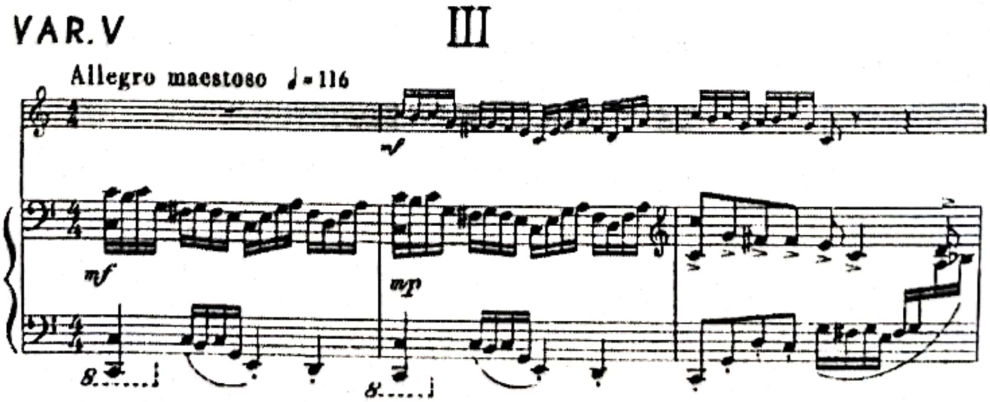


Scanned with OKEN Scanner

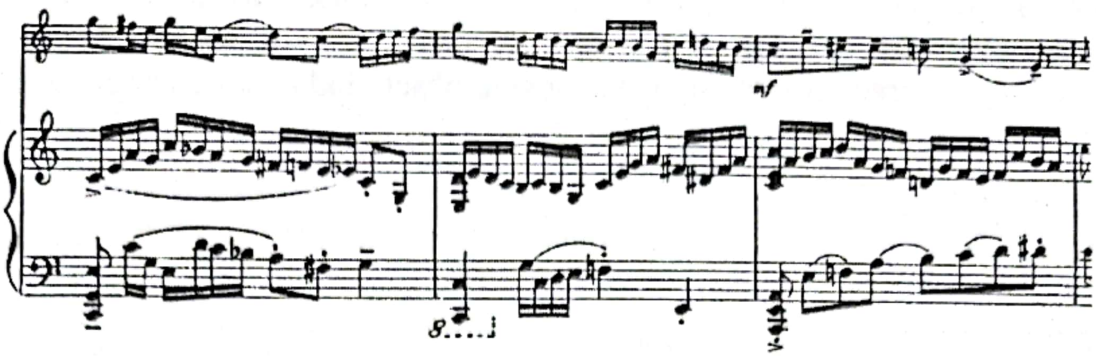


Ex. 5 Variațiunea IV, segmentul A (prima frază – *a*)

Ultima variațiune, a cincea, *Allegro maestoso*, ♩=116, 4/4, ce reia modul *do*-ului, este cea mai amplă, constituindu-se într-o mișcare aparte a lucrării (partea a treia a sonatinei). Această alegere a fost determinată de complexitatea procedeelor variaționale, precum și de caracterul de virtuozitate al variațiunii, care se pretează unui final caracteristic genului de sonată. Structura pe care se pliază această mișcare este cea a unui rondo de tip ABACA+*Coda* (10+14+10+8+3+11 ms. – *Coda*). A-ul rondo-ului folosește de fiecare dată discursul A-ului din temă, variat ritmic (în valori de șaisprezecimi), cu un specific al scriiturii polifonice, iar C-ul reia melodia B-ului din temă, aducând doar modificări ale registrelor și variații timbrale (prin alternarea expunerii melodice de către un singur instrument cu cea în care vioara dublează pianul, la unison sau la octava superioară). A-ul median al rondo-ului conține și o imitație în *stretto*, care face ca densitatea scriiturii să se amplifice și să creeze, cu ajutorul dinamicii (*f*), o acumulare a tensiunii. Ultima revenire a A-ului, în varianta ritmică inițială (în optimi), la pian, în octave, aduce punctul culminant al variațiunii, prin dinamica *ff*, dar și prin contrapunctarea cu motivul primei teme din partea întâi a sonatinei (la mâna stângă în partitura pianului). *Coda* readuce ambele teme ale primei părți a lucrării, astfel concluzia întregului este de natură ciclică. Dialogul instrumental este și în ultima mișcare una din tehnicile predilecte.



Scanned with OKEN Scanner



Ex. 6 Variațiunea V (p. a III-a a lucrării), primul fragment al refrenului

Ultimele trei variațiuni se încadrează și în categoria variațiunilor libere, prin amplificările, asimetriile sau tiparele structurale abordate. Variațiunile III și IV păstrează o alcătuire tristrofică, însă nu printr-un raport de paritate al numărului de măsuri față de cel întâlnit în temă, iar ultima variațiune este gândită sub forma unui rondo, așadar o structură diferită față de temă, ce implică amintitele corespondențe ale textului muzical, fapt care constituie încă un argument al imaginării variațiunii a cincea ca mișcare finală a genului.

3. Schema formei de variațiuni a *Sonatinei pentru vioară și pian* de Dinu Lipatti și încadrarea acesteia în structura de ansamblu – comparație cu modelul clasic al genului

Schema formei de variațiuni a lucrării analizate se încadrează în structura genului astfel:

Partea a 2-a a *Sonatinei*:
Tema: **a.....b b1.....a** (4+8+4 ms.)

Var. I: **A B A** (8+16+8)
a b b_1 a
Var. II: **A B A** (4+8+5; ultima ms. – lărgire exterioară)
a b b_1 a
Var. III:
A B A (12+12+4 tranz. +19=3 amplificare +16)
a a_1 $a^{var.}$ b $b^{var.}$ $b^{var.1}$ +tranziție (4 ms.) $a^{var.1}$ (amplificare -3 ms.) a a_1 $a^{var.'}$ (cu lărgire interioară – 3 ms. și lărgire ext. – 1 ms.)
Var. IV:
A B A (14+11+17)
a $a^{var.}$ $a^{transp.var.}$ a_1 b +tranziție (3 ms.) b_1 a (cu lărg. ext. - 2 ms.) +tranz. (4 ms.) a $^{var.1}$ +concluzie cu lărg. ext. (2+1 ms.)
Partea a 3-a a *Sonatinei*:
Var. V: rondo de tip **A B A C A +*Coda*** (10+14+10+8+3+11 – *Coda*)

Ex. 7 Schema formei de variațiuni în *Sonatina* de D. Lipatti

Scanned with OKEN Scanner

Ca metodă de analiză vom prezenta în continuare un tabel cu sonatele care conțin variațiuni din repertoriul clasic al genului, respectiv cele ale compozitorilor precum Mozart și Beethoven, observând astfel comparativ felul cum ciclul de variațiuni este încadrat în structura de ansamblu a lucrărilor și tipurile de variațiuni folosite.

Compo-zitor	**Lucrare**	**P. cu var.**	**Nr. și tipul var.**	**Plan tonal**	**Tempo**	**Metru**	**Obs.**
Mozart	*Sonata KV 305, La* major	II	6: var. I-IV – variațiuni ornamentale stricte, var. V și VI – var. de caracter stricte	*La* major, var. V – *la* minor	*Andante grazioso*; var. VI – *Allegro*	2/4; var. VI – 3/8	lied bistrofic (cu dublă expunere); Var. I – pian solo, var. VI include o *Coda*
	Sonata KV 377, Fa major	II	6: var. I-IV – variațiuni ornamentale stricte, var. V și VI – var. de caracter stricte	*re* minor, var. V – *Re* major	*Andante*	2/4; var. VI – 6/8	lied bistrofic (dublă expunere); var. VI – *Siciliana* (include o *Coda*)
	Sonata KV 379, Sol major	III	5: var. I-III – var. ornamentale stricte, var. IV și V – var. de caracter stricte	*Sol* major, var. IV – *sol* minor	*Andantino cantabile*; var. V – *Adagio*	2/4	lied bistrofic (dublă expunere); var. I – pian solo; revenirea temei în *Allegretto +Coda*
	Sonata KV 481, Mi b major	III	6: var. I-VI – var. ornamentale stricte	*Mib* major	*Allegretto*; Var. VI – *Allegro*	2/4; var. VI – 6/8	lied bistrofic (expunere dublă); var. V conține o lărgire ext. – cu rol de tranziție; var. VI include o *Coda*
	Sonata KV 547, Fa major	III	6: var. I-IV și VI – var. ornamentale stricte, var. V - var. de caracter strictă	*Fa* major, var. V – *fa* minor	*Andante con variazioni*	2/4	lied bistrofic (expunere dublă); var. V – pian solo; var. VI include *Coda*
Beethoven	*Sonata op. 12, nr. 1, Re* major	II	4: var. I-III – var. ornamentale stricte, var. IV – var. ornamentală liberă	*La* major, var. III – *la* minor	*Andante con moto*	2/4	lied bistrofic; tema și toate variațiuni le implică dublă expunere; var. IV conține lărgiri (int.+ext.)
	Sonata op. 30, nr. 1, *La* major	III	6: var. I-IV – var. ornamentale stricte, var. V – var. ornamentală	*La* major, var. V - *la* minor	*Allegretto con Variazioni*; var. VI – *Allegro ma non*	2/2; var. VI – 6/8	lied bistrofic; tema și toate variațiunile implică dublă expunere (var. VI doar a primului

Scanned with OKEN Scanner

			liberă, var. VI – de caracter (liberă)		*tanto*		segment şi a unei secţiuni/ amplificări); var. V conţine o amplificare (cu rol dezvoltător); var. VI conţine amplificări+*Coda*
	Sonata op. 47, Kreutzer La major	II	4: var. I-II şi IV – var. ornamentale stricte, var. III – de caracter strictă	*Fa* major, var. III – *fa* minor	*Andante con Variazioni*	2/4	Tema şi variaţiunile urmează schema formală: A (cu dublă expunere) B A B A; var. VI include şi o cadenţă +*Coda* (o secţiune amplă – 34 măs.)

Tabel 1 *Sonatele pentru vioară şi pian* care includ variaţiuni la Mozart şi Beethoven – Observaţii

Mozart a inclus variaţiuni în cinci dintre sonatele dedicate duo-ului vioară-pian (din cele 18 sonate pentru pianoforte), iar Beethoven în trei din cele zece. Ciclul de variaţiuni este cuprins întotdeauna într-o singură mişcare a genului, respectiv în părţile secunde sau în finalurile sonatelor. Variaţiunile sunt în număr de şase de cele mai multe ori, dar Beethoven aduce în două dintre sonate doar patru variaţiuni, iar Mozart foloseşte în *Sonata KV 379* cinci variaţiuni. Ele se înscriu cu preponderenţă în categoria celor ornamentale stricte, cele de caracter fiind condiţionate de schimbarea tonalităţii, tempo-ului sau metricii (ultimele două elemente putând fi corelate). Variaţiunile libere, care impun lărgiri sau amplificări, apar la Beethoven fie în ipostaza celor ornamentale, fie a celor de caracter. Cu excepţia Sonatei „Kreutzer", toate celelalte lucrări folosesc în tema de variaţiuni schema unei forme bistrofice. Tempo-urile sunt moderate spre repezi (*Andante* până la *Allegro*, *Adagio* apare într-una din variaţiunile *Sonatei KV 379* de Mozart), iar metrica utilizează măsurile de 2/4, 2/2, 3/8, 6/8. Tonalitatea se schimbă de obicei într-una din variaţiunile ciclului (penultima), şi această schimbare se face la omonimă.

În cazul Sonatinei de Lipatti, avem cinci variaţiuni, primele două ornamentale stricte, celelalte de caracter (libere), iar încadrarea în structura genului este una atipică, ultima variaţiune fiind imaginată ca parte finală a lucrării. Acest procedeu componistic ar putea fi argumentat de caracteristicile variaţiunii a cincea: dimensiunile la care a fost gândită şi implicit tiparul formal (rondo de tip ABACA+*Coda*), tempo-ul şi caracterul ei (*Allegro maestoso*, ♩=116, caracter de virtuozitate), densitatea scriiturii (polifonie, de tip imitativ). Tempo-urile alese se apropie mai mult de categoria celor repezi (tema – *Andantino*, var. a III-a – *Andante*, iar celelalte variaţiuni notate *Allegro*).

Scanned with OKEN Scanner

Tratarea armonică este una modală (*do ionic*), iar variațiunile care schimbă modul sunt III și IV (III – *la eolic*, IV – *la ionic*), revenindu-se în final pe *do ionic*. Structura temei este un lied tristrofic de tip **ABA**, formă respectată strict în variațiunile ornamentale, și asimetric urmărită în cele de caracter – libere (cu excepția variațiunii V, care este un *rondo*). Metrica utilizează măsuri binare (4/4), ternare (3/4, 6/4, 6/8), dar și măsuri compuse (5/4); de asemenea alternanța metrică este întâlnită în var. III și IV (și datorită tentei folclorice).

4. Planul dramaturgic al temei cu variațiuni

Noțiunea de plan dramaturgic este tot mai des folosită în context muzical, chiar în cazul unor lucrări instrumentale, așadar lipsite de text. Ea se referă la aspectul structural, care însă este corelat cu semnificația conținutului muzical, așa cum susțin analiștii preocupați de narativismul muzical: „structura și sensul – forma și expresia – sunt aspecte inseparabile ale lucrărilor muzicale" (Karl, 1997, p. 14). Pentru a contura un plan dramaturgic este urmărit „potențialul semantic al fiecărei părți, ce poate fi considerabil îmbogățit de rolul său în opoziție cu întregul", așadar sunt identificate „relațiile de identitate și opoziție" (Karl, 1997, p. 19).

În cazul variațiunilor, fiecare element este relaționat cu reperul considerat a fi tema, dar este urmărită și comparația între elemente (variațiunile comparate între ele). Astfel se pot stabili momentele de culminație sau cele de detensionare pe care le implică discursul muzical. Cele mai importante criterii după care se pot urmări aceste fluctuații sunt:

– „dinamizarea ritmică", prin realizarea unui „*crescendo/decrescendo* ritmic" (Teodorescu-Ciocănea, 2014, p. 173).

– densitatea scriiturii – „acumulări sau rarefieri" ale acesteia (Herman, 2009, p. 86), sau „principiul creșterii/descreșterii gradului de complexitate al scriiturii" (Teodorescu-Ciocănea, 2014, p. 174).

În ciclul de variațiuni al repertoriului clasic putem observa următoarele caracteristici ale concepțiilor componistice, care determină planul dramaturgic:

– dinamizarea ritmică prin *crescendo*-ul ritmic (urmărit în primele variațiuni și în cea finală dacă există în interiorul ciclului una lentă, pe tot parcursul ciclului, gradat, sau, cu alternanțe de tip creștere-revenire la valorile temei, iar în acest caz ultima creștere este una mai accentuată – ex. *Sonata KV 547* de Mozart și *Sonata op. 30, nr. 1* de Beethoven).

– contrastul tonal (când există o schimbare a tonalității, ea apare în penultima variațiune, gândită la omonimă, ceea ce implică schimbarea caracterului muzical; în ultima variațiune se revine în tonalitate; în *op. 12, nr. 1*, precum și în *op. 47*, Beethoven notează penultimele variațiuni *minore*, iar revenirea în tonalitate *maggiore* – ultimele variațiuni)

– inserarea unei variațiuni lente (decelerare a tempo-ului, ex. *Sonata KV 379* de Mozart – var. V – *Adagio*, față de *Andantino cantabile* din temă)

Scanned with OKEN Scanner

– succesiunea tempo-urilor rar-repede în finalul ciclului (*Sonata KV 379* de Mozart, în care ultima variațiune, a V-a, este în *Adagio*, apoi revine tema în *Allegretto*, deci un tempo mai rapid decât inițialul *Andantino cantabile*)

– contrastul metric (ex. *Sonata KV 377* de W.A. Mozart, var. VI – 6/8, *Siciliana*, tema și celelalte variațiuni sunt în 2/4, astfel se impune o diferențiere a caracterului)

– readucerea temei la final (cazul *Sonatei KV 379* de W.A. Mozart, mai sus amintit)

– apariția segmentelor cu rol de *coda*, mai ales în lucrările care subscriu în partea a treia variațiunile, ceea ce implică un caracter concluziv (ce presupune și sublinierea tonală)

– implicarea instrumentală (la W.A. Mozart apar și variațiuni redate de pianul solo, în *Sonatele KV 305*, *KV 379* și *KV 547* de Mozart)

– păstrarea tipului de scriitură.

În *Sonatina pentru vioară și pian* de Lipatti, elementele care trebuie luate în considerare pentru alcătuirea planului dramaturgic sunt:

– încadrarea ciclului de variațiuni în structura genului, ce impune conștientizarea ultimei variațiuni ca parte finală a lucrării, deci o diferențiere a caracterului muzical, în conformitate cu alura de virtuozitate a *allegro*-ului

– tenta folclorică a melodiei (tema), dar și a ritmurilor (mai ales în var. I și IV), cu implicații asupra ethosului

– cele două etape ale dinamizării ritmice (var. I-II), apoi var. IV-V (după var. III – lentă)

– dinamizarea agogică - primele două variațiuni, cele stricte, se înscriu în contextul unei „nuanțări agogice" (Teodorescu-Ciocănea, 2014, p. 175), iar ultimele două, variațiuni de caracter, presupun tempo-uri mai mari, *Allegro molto* și *Allegro maestoso*

– prezența a două variațiuni care schimbă modul inițial (var. III – *la eolic*, var. IV – *la ionic*)

– armonizarea modală și tratarea cadențelor finale, care nu se realizează întotdeauna pe treapta întâi (tema), sau presupun acorduri eliptice de terță (var. I și II) sau acorduri de cvarte (var. V)

– ipostazele metrice ale variațiunilor (apar mai multe schimbări față de clasici)

– implicarea instrumentală: tema este redată de vioară, cu un acompaniament de tip coral, apoi pianul este treptat implicat în dialog (primele trei variațiuni), iar în ultimele două variațiuni instrumentele realizează gradat tot mai multe preluări și contrapunctări; începând cu variațiunea III este folosit și procedeul imitației, iar în variațiunea V, acesta apare și în ipostaza *stretto*-ului; acompaniamentul pianului presupune contrapunctări cu motive derivate din expunerile principale; scriitura devine din ce în ce mai densă (polifonia

Scanned with OKEN Scanner

devenind treptat tehnica de concepție a discursului; variațiunea V se bazează exclusiv pe aceasta).

5. Posibile repere interpretative în *Sonatina* de Lipatti

Elaborarea de către interpret a unui plan dramaturgic are o importanță deosebită în transmiterea unui mesaj coerent și convingător către ascultători. Acest demers implică conștientizarea structurii unei lucrări, iar cele două moduri de a privi structura, ca „o succesiune diacronică de evenimente" sau ca „o entitate sincronică", care „realizează legătura dintre părțile individuale și întreg într-o singură imagine" (Bonds, 2010, pp. 265-266), trebuie să coexiste în mintea interpretului.

În cazul ciclului de variațiuni, urmărirea planului variațional impune identificarea tipului de variațiuni și a succesiunii acestora, precum și configurarea unei imagini a fiecărui element (variațiune), obținută prin relaționarea cu tema sau cu celelalte elemente. Astfel, discursul se redă succesiv, dar în același timp interpretul imprimă fiecărei variațiuni imaginea deja creată prin metode analitice care impun comparația cu celelalte segmente. O structurare ierarhică stabilește raporturile de tensionare-detensionare care conturează planul dramaturgic din punct de vedere al expresiei, așa încât interpretul poate avea o imagine de ansamblu de tipul unei „curbe a intensității" (Rink, 2018, p. 95).

Urmărind această fluctuație a intensităților, pot fi imaginate în cadrul ciclului, grupări de variațiuni determinate de tratarea elementelor limbajului muzical. Se pot remarca în acest sens anumite „valuri" ale intensității (Teodorescu-Ciocănea, 2014, p. 174) sau o creștere continuă a acesteia pe parcursul ciclului, în funcție de parametrul muzical urmărit.

Tema cu variațiuni cuprinsă în lucrarea lui Lipatti impune o încadrare atipică în structura genului, respectiv în două dintre mișcările sonatinei, așadar această intenție componistică va ghida interpretul spre o subliniere a caracterelor adecvate atât a temei și a primelor variațiuni, cât și a celei din urmă, mai amplă, cu caracter concluziv, desfășurată pe tiparul unui rondo, cu elemente de virtuozitate instrumentală; astfel poate fi luată în considerare gruparea: tema cu primele 4 variațiuni + var. V (p. II + p. III).

Forma de lied tristrofic a temei este urmată strict în primele două variațiuni, iar în variațiunile III și IV păstrată ca principiu al unui anumit tip de stroficitate, intervenindu-se cu pasaje de tranziție, amplificare sau lărgiri interioare sau exterioare. Ultima variațiune extinde acest tip de stroficitate (în cadrul unui rondo), astfel se identifică o oarecare linie amplificatoare în contextul analizării tiparului formal. Totodată, conștientizarea asimetriilor va determina o ierarhizare a frazelor în interiorul segmentelor, în funcție de procedeele variaționale, de dinamică și conținutul planurilor sonore (implicit dispunerea instrumentală). Însă și în cazul variațiunilor ornamentale stricte,

Scanned with OKEN Scanner

segmentele corespondente (ne referim la A şi la revenirea lui în cadrul aceleiaşi variaţiuni) vor fi comparate, astfel încât diferenţele sesizate în plan melodic, ritmic, armonic sau dinamic să fie redate corespunzător.

Există două „valuri" ale dinamizării ritmice (Teodorescu-Ciocănea, 2014, p. 174): primul realizat în variaţiunile I-II (var. I în 6/8, cu valori de optimi, şi var. II în 4/4, cu valori de şaisprezecimi), iar al doilea odată cu var. IV-V (var. IV în 6/4, cu triolete, şi var. V în 4/4, construită aproape exclusiv cu valori de şaisprezecimi). Gruparea care se poate distinge în acest caz este: tema cu var. I şi var. II + var. III, var. IV şi var. V.

Procedeul creşterii ritmice este potenţat şi de o dinamizare agogică, care se aplică aceloraşi perechi de variaţiuni. Un plan al tempo-urilor, poate fi urmărit astfel:

Tema – *Andantino*, ♩=80 (4/4)
Var. I – *Allegro*, ♩=108 (6/8)
Var. II – fără indicaţie de tempo (4/4)
Var. III – *Andante*, ♩=76 (3/4), var. lentă, se apropie de tempo-ul iniţial
Var. IV – *Allegro molto*, ♩=152 (6/4)
Var. V – *Allegro maestoso*, ♩=116 (4/4).

Variaţiunea a V-a, deşi indică o valoare metronomică mai mică decât cea anterioară, folosind valorile de şaisprezecimi, imprimă senzaţia unei mişcări mai rapide. În cazul primelor două variaţiuni asistăm doar la „nuanţarea" agogică, prin asocierea valorilor de tempo cu ritmica utilizată, ceea ce permite încadrarea variaţiunilor în categoria celor ornamentale. Succesiunea tempo-urilor urmăreşte principiul alternării rar-moderat-rar-repede.

Metrica implică anumite corespondenţe între variaţiuni, ca spre exemplu între var. I şi IV (I - 6/8, IV - 6/4, dar în valori de triolet, care păstrează caracterul metric de 6/8) sau între var. II şi V (gândite în 4/4, în valori de şaisprezecimi). Alternanţa metrică este impusă de conţinutul muzical şi este în strânsă legătură cu substratul folcloric al discursului.

O altă modalitate de dinamizare este cea impusă de scriitura instrumentală, care realizează o curbă de tensiune ascendentă din acest punct de vedere spre final, determinată de concepţia polifonică, ce se impune treptat în ultimele variaţiuni. Dinamizarea scriiturii se corelează cu cea a dialogului instrumental, care de la ipostaza de melodie-acompaniament (în temă), evoluează din ce în ce mai mult prin preluări tematice, contrapunctări cu motive derivate din expunerile principale, spre imitaţii şi chiar momente de *stretto*, devenind astfel tot mai alert spre final.

Contrastul modal se urmăreşte în două dintre variaţiunile de caracter, respectiv III şi IV, în sensul parcursului modal *do ionic* (temă şi primele două variaţiuni) – *la eolic* (var. III) – *la ionic* (var. IV) – *do ionic* (var. V).

Scanned with OKEN Scanner

Variațiunea a IV-a implică cel mai mult cromatismele (și prin folosirea treptelor mobile), care în combinație cu ritmica și accentuările specifice pun în evidență tenta folclorică. În ceea ce privește concepția armonică modală, se realizează un așa-zis segment median constituit din var. III-IV, prin schimbarea centrului pe *la*.

Caracterul este în strânsă legătură cu creșterea ritmică, tempo-ul și cerințele de atac, iar în acest sens se pot urmări în ciclul variațiunilor două grupări asemănătoare: tema (tempo lent, *cantabile*, *legato*) – var. I (accelerarea tempo-ului, *Allegro*, 6/8, cu ritmica în optimi, *giocoso*) – var. II (4/4, tentă motorică prin valorile de șaisprezecimi) și var. III (tempo lent, ritmică asemănătoare cu cea a temei, *molto cantabile*, *legato*) – var. IV (tempo rapid, *Allegro molto*, cu alură de joc) – var. V (imaginată *Allegro maestoso*, ritmica în șaisprezecimi, caracter de virtuozitate). Aceste grupări au un parcurs expresiv apropiat, cu o intensificare a aspectelor caracteristice în cea de la final, care include o accelerare notabilă a tempo-ului, amplificarea dimensiunilor, o expansiune dinamică relevantă, precum și o aglomerare a scriiturii.

Ca o întregire a tabloului cu elementele care contribuie la planul dramaturgic, se poate aminti și aspectul timbral, care prin registrație, dinamică și implicarea instrumentală (folosirea dublărilor – la octavă/unison și preponderența tehnicilor polifonice), dovedește o diversificare spre finalul ciclului.

O cerință interpretativă importantă ar putea fi considerată conturarea expresivă a planurilor sonore în reluarea finală a A-ului din rondo, precum și în *Coda*, segmente ce readuc temele primei mișcări, realizându-se în acest mod o concluzionare de tip ciclic. Astfel, configurațiile timbrale solicitate interpretului sunt din ce în ce mai complexe spre finalul sonatinei.

6. Concluzii

În *Sonatina pentru vioară și pian*, Lipatti reușește, cu procedee variaționale de tip clasic, să obțină o încadrare atipică a temei cu variațiuni în structura de ansamblu a lucrării, prin distanțări gradate față de forma temei, aducând asimetrii ale segmentelor, apoi renunțând la acel tipar, pentru o nouă amplificare (cea din ultima variațiune, ale cărei segmente urmează stroficitatea unui rondo). Această concepție are repercursiuni și în planul interpretării muzicale, care impune alcătuirea unui plan dramaturgic ce va folosi ca repere aceste configurații structurale. Conștientizarea procedeelor variaționale, a succesiunii variațiunilor ornamentale cu cele de caracter, a dinamizărilor de tip ritmic, agogic, a celor privind scriitura (cu implicarea dialogului instrumental), precum și a contrastelor modale sau metrice, dar și a aspectelor dinamice și timbrale, contribuie la realizarea unor „curbe de intensitate" pe care le urmează parametri amintiți, ceea ce va aduce mesajului artistic un plus de valoare, fiind transmis în mod coerent de către interpret.

Scanned with OKEN Scanner

Referințe

Bărgăuanu, G. & Tănăsescu, D. (2017). *Dinu Lipatti.* Bucureşti: Editura Grafoart.

Bonds, M. E. (2010). The Spatial Representation of Musical Form [Reprezentarea spaţială a formei muzicale]. *The Journal of Musicology, 27, 3,* 265-303. Preluat din https:// www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2010.27.3.265

Georgia, G. (2001). *Mari personalităţi ale muzicii româneşti din secolul al XX-lea. Clara Haskil, Dinu Lipatti şi Cella Delavrancea.* Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.

Gheorghescu, F. & Grigorescu, O. (2008). *Dinu Lipatti. Născut pentru a fi nemuritor.* Bucureşti: TVRMEDIA.

Grigorescu, O. (2011). *Dinu Lipatti.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Herman, V. (2009). Variaţiunile clasicilor vienezi. În *Formele muzicii clasicilor vienezi* (pp. 79-97). Cluj: Editura MediaMusica.

Karl, G. (1997). Structuralism and Musical Plot [Structuralismul şi scenariul muzical]. *Music Theory Spectrum, 19, 1,* 13-34. Preluat din https://www.jstor.org/stable/745997

Lipatti, D. (1970). *Sonatină pentru violină şi pian.* Bucureşti: Editura Muzicală.

Marston, N. (1989). Analysing Variations: The Finale of Beethoven's String Quartet Op. 74 [Analizând variaţiunile: Finalul Cvartetului de Coarde op. 74 de Beethoven]. *Music Analysis, 8, 3,* 303-324. Preluat din https: //www.jstor.org/stable/854292

Rink, J. (2018). The Work of the Performer [Munca interpretului]. În de Assis, P. (Ed.), *Virtual Works - Actual Things. Essays in Music Ontology* [*Lucrări virtuale - lucruri concrete. Eseuri de ontologie muzicală*] (pp. 89-114). Leuven University Press. Preluat din https://www.jstor.org/stable/j.ctv4rfrd0.7

Rosen, C. (1997). *The Classical Style* [Stilul clasic]. London: Faber and Faber.

Teodorescu-Ciocănea, L. (2014). *Tratat de forme şi analize muzicale.* Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Timaru, V. (2003). Principiul variaţional (Formele de variaţiuni). În *Analiza muzicală între conştiinţa de gen şi conştiinţa de formă* (pp. 145-196). Oradea: Editura Universităţii din Oradea.

Scanned with OKEN Scanner

Opereta *Lăsați-mă să cânt!* de Gherase Dendrino: între etic, estetic și politic

TATIANA OLTEAN
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
ROMÂNIA*

Rezumat: În plină epocă postbelică, marcată de instalarea totalitarismului comunist, compozitorul Gherase Dendrino scrie opereta *Lăsați-mă să cânt!*, pentru a marca centenarul nașterii compozitorului Ciprian Porumbescu – autorul emblematicei *Balade* și al primei operete românești a cărei partitură se păstrează integral, *Crai Nou*. Marcând un alt centenar, cel al Marii Uniri, *Opera Națională Română* din Cluj-Napoca a readus în actualitate sonoră această partitură, al cărei libret îl are în centru chiar pe compozitorul Ciprian Porumbescu, în zilele pregătirii premierei operetei sale, *Crai Nou*. Lucrarea de față se concentrează pe evidențierea a trei planuri distincte pe care această creație le dezvăluie: cel al **valorilor etice**, întruchipate în libret de profilul moral al personajului principal – prototip al muzicianului cult cu rădăcini adânc înfipte în folclorul național, care, cu ajutorul prietenilor săi și în pofida tuturor dificultăților, făurește un înalt fapt de cultură națională; cel **estetic**, reprezentat de veșmântul sonor pe care îl îmbracă în această operetă lumea orașului de provincie autohton al sfârșitului de secol XIX în opoziție cu cea a salonului vienez, și cel **politic**, referitor la subtextele libretului și la mesajul lucrării, care se schimbă în manieră caleidoscopică, în funcție de anii și conjuncturile socio-politice pe care aceasta le-a traversat. Analiza va investiga straturile de semnificație ce se decriptează din paginile libretului.

Cuvinte cheie: Gherase Dendrino, opereta, etic, estetic, politic.

1. Introducere

În 1953[1], compozitorul român Gherase Dendrino dă la iveală o operetă aniversară: *Lăsați-mă să cânt!*, compusă pentru a omagia centenarul nașterii compozitorului Ciprian Porumbescu. Timpul acțiunii – 1882 – ultimul an de viață al tânărului compozitor, în preajma premierei operetei sale, *Crai Nou*, la Brașov. (Cosma, 1999, p. 177)

Cu prilejul Centenarului Marii Uniri (2018), Opera din Brașov a repus în scenă opereta *Crai Nou*, iar Opera Națională Română din Cluj-Napoca a programat premiera operetei lui Gherase Dendrino, un eveniment plin de semnificații nu doar din prisma conținutului lucrării, dar și a desfășurării

* taania18@yahoo.com

[1] Premiera absolută a operetei în trei acte (rev. în 2 acte) a avut loc la București, la 30 octombrie 1954, la Teatrul de Operetă, sub bagheta autorului. Libretul: Erastia Sever, Liliana Delescu și Viorel Cosma. Lucrarea a cunoscut versiuni în limbile germană, cehă, rusă, maghiară, cu premiere în centre culturale europene (Dresda, 1956, Olomouc, Cehia, 1957, Odessa, 1957).

Scanned with OKEN Scanner

lucrului la premiera în sine. Regizorul spectacolului, Cătălin Ionescu-Arbore, este fiul lui Anghel I. Arbore, regizorul care a pus pentru prima dată acest titlu în scenă la Cluj[2] (Cosma, 2010, pp. 828-829). Mama lui, Constanța Ionescu, care juca rolul Suzanei, îl purta în pântece la premieră (de-a lungul întregii perioade de pregătire a premierei din 2018, regizorul a „alintat" permanent acest personaj cu diminutivul *Suzănica*). Regizorul absoarbe, cu alte cuvinte, vibrațiile acestui spectacol încă de timpuriu și, la 60 de ani de la eveniment, vine să repună în scenă opera de creație a părinților săi.

2. Punere în scenă și receptarea operetei în 1958, respectiv 2018

După cum se desprinde din Monografia Operei Clujene a lui Octavian Lazăr Cosma (2010, p. 828), singura premieră a stagiunii 1957-1958 – *Lăsați-mă să cânt!* – s-a bucurat de un succes răsunător: „o montare generoasă, cu numeroase momente de intensitate dramatică. Nu lipseau situațiile comice, bine marcate de către regie", dar distribuția numeroasă – peste 40 de roluri vorbite și cântate – a făcut ca spectacolul să pară pe alocuri greoi și trenant; scenele erau „aglomerate și stufoase" (Cosma, 2010, pp. 828-829), cu toate eliziunile din textele în proză operate abil de către regizor. În aceeași stagiune, aflată deja aproape de final, spectacolul s-a mai bucurat de alte patru reprezentații, iar în stagiunea următoare, de alte aproape treizeci. Spectacolul a rămas în repertoriul Operei clujene până după Revoluție.

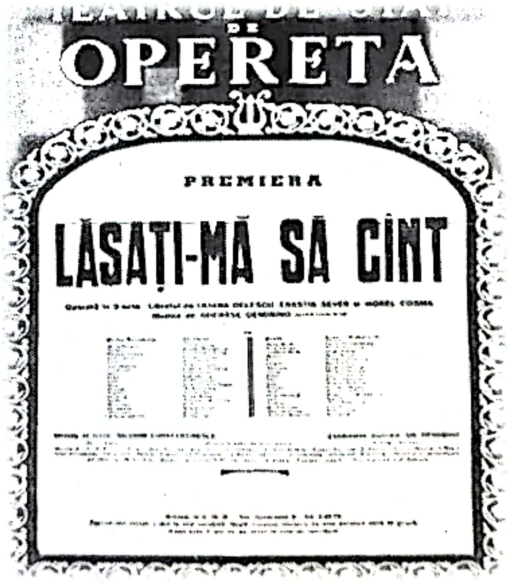


Fig. 1 Afișul premierei absolute, București, Teatrul de Operetă, 1954

[2] Premiera a avut loc la 29 iunie 1958; regizor: Anghel I. Arbore, dirijor: Alexandru Taban, scenografia și costumele: Valer Vasilescu, Roman Morawsky: maestru de balet, maestru de cor: Kurt Mild. În rolurile principale: *Ciprian* – Alexandru Racolța, Vasile Șildan, *Berta Gorgon* – Stella Simonetti, Elena Vătafu, *Martha Roth* – Livia Liseanu, Lya Mărcuș-Anca, *Suzana* – Constanța Ionescu, *Nastasi* – Corneliu Fânățeanu, Constantin Drăghici, *Eduard Strauss* – Ion Piso, *Martin* – Traian Popescu, Ion Budoiu.

Scanned with OKEN Scanner

Şase decenii mai târziu, dificultăţile şi obstacolele dinaintea premierei seamănă frapant şi, din păcate, simptomatic, cu cele pe care Ciprian Porumbescu însuşi le întâmpinase în pregătirea operetei sale, *Crai Nou*, situaţie ce constituie şi miezul acţiunii operetei lui Dendrino. Cu toate că premiera a fost programată în 25 mai 2018, dificultăţile financiare şi lipsa de „sprint" a instituţiilor de cultură diriguitoare, au determinat artiştii[3] – titulari şi colaboratori – împreună cu regizorul, să se dedice complet acestui proiect pentru mai multe luni, fără remuneraţie, iar furcile caudine ale birocraţiei ministeriale au determinat amânarea premierei până în stagiunea următoare, în 17 octombrie, cu toate că spectacolul fusese reprezentat anterior de trei ori, cu titlul de avanpremieră, de fiecare dată cu săli pline.

Fig. 2 Afişul premierei din 2018, Opera Naţională Română, Cluj-Napoca

3. Personajele şi acţiunea

Dar să descoasem mai întâi iţele complicate ale acţiunii operetei lui Dendrino: povestea se ţese în jurul compozitorului Ciprian Porumbescu, aflat la Braşov ca profesor de muzică la Liceul Andrei Şaguna şi ca dirijor al Corului Bisericii Sfântul Nicolae din Schei (ambele menţionate în libret). Visul său de a compune şi de a vedea reprezentată o operetă românească pare a se concretiza cu ajutorul artiştilor de la teatrul din oraş, dar vizita trimisului de la Viena, Contele de Lichtenberg, zădărniceşte din nou proiectul. Contele este însărcinat să dizolve Asociaţia *Prietenii Artei* formată din inimoşi amatori ai cetăţii şi să înfiinţeze o alta, *Kultur und Musik*, care să promoveze o artă mai „conformă" cu standardul vienez. În acest demers, contele îşi ia drept aliaţi conducerea teatrului (care interzice artiştilor, prieteni ai lui Ciprian, să se implice în proiect)

[3] Premiera din 2018 – regizor: Cătălin Ionescu Arbore, dirijor: Adrian Morar, scenografia şi costumele: Adriana Urmuzescu, coregrafia: Felicia Şerbănescu, dirijorul corului: Emil Maxim. În distribuţie: *Ciprian* – Cristian Mogoşan, *Bertha Gorgon* – Diana Gheorghe, *Martha Roth* – Diana Ţugui, *Suzana* – Iulia Merca, *Nastasi* – Bogdan Nistor, *Eduard Strauss* – Tony Bardon, *Contele de Lichtenberg* – Petre Băcioiu, *Martin* – Cristian Bogdan.

Scanned with OKEN Scanner

dar și pe ziaristul Martin, însărcinat să îl convingă pe compozitor să adapteze acțiunea, personajele și muzica operetei sale pe un libret tradus în limba germană. Mai mult, contele îl ademenește pe Porumbescu să fie mai „maleabil" în deciziile sale artistice, oferindu-i un post de inspector de muzică în cadrul noii asociații. Aici se află și prima culminație muzical-dramatică a poveștii – aria lui Ciprian – *„Nu mă vând, nu sunt de vânzare"*.

Actul al doilea prilejuiește o nouă confruntare dramatică masivă: văzând că Porumbescu nu cedează, asociația *Kultur und Musik* programează, împreună cu conducerea teatrului, un spectacol în aceeași zi și la aceeași oră cu cele ale premierei *Crai Nou*, făcând practic imposibilă reprezentația operetei în lipsa artiștilor profesioniști. O izbucnire de furie a ziaristului Martin, ce culminează cu invectivul *„Lăutarule!"*, declanșează o puternică criză de tuberculoză a lui Porumbescu (aria lui Ciprian, *Sărmane lăutar*). Dar, ca în orice operetă de clasă, atmosfera se transformă radical și o nouă rază de speranță se naște, când prietenii și membrii fostei asociații se hotărăsc să pună ei înșiși în scenă, cu forțele lor de amatori, opereta lui Ciprian. În acest moment, prietenul lui din studența de la Viena, compozitorul Eduard Strauss (descendent al ilustrei familii de compozitori vienezi), se oferă să dirijeze producția. Actul secund se încheie cu intonarea celebrului cor *Crai Nou* de către prietenii lui Ciprian, în așteptarea premierei.

Actul al treilea, eludat ulterior de către compozitor, prezintă o nouă situație-limită: Martha Roth, artistă la teatru și îndrăgostită de Ciprian (ea este cea care cântă, în actul 1, celebra arie *Te iubesc, draga mea*, în fapt o romanță compusă de Porumbescu pentru „iubita lui de departe", Bertha Gorgon), fuge de la producția asociației *Kultur und Musik*, unde era prim-solistă, determinând anularea acesteia, pentru a fi alături de Ciprian la premiera sa. Este căutată de poliție pentru a răzbuna rușinea întâmplată chiar sub privirile contelui aflat în public, iar ofițerul amenință cu întreruperea premierei lui Ciprian, socotit vinovat de boicotarea spectacolului. Dar Bertha, sosită de departe pentru a fi și ea alături de el în seara premierei, în pofida împotrivirii părinților ei, le ia apărarea celor doi. Premiera operetei *Crai Nou*, ale cărei ecouri și aplauze furtunoase le auzim răzbă tând din culisele spectacolului – unde are loc investigația poliției – este un succes răsunător: *Crai Nou*, un spectacol găzduit în sala de spectacole a liceului și avându-i în distribuție pe prietenii lui Ciprian, printre care Suzănica, Nastasi și corul asociației *Prietenii Artei*.

4. Niveluri de semnificație

4.1. Contextul istoric și politic, atunci și acum

Să fie acesta triumful amatorismului asupra profesionismului? Triumful operetei cu țărani asupra operetei cu crinoline, candelabre, oglinzi și conți? Astăzi, nu am gândi deloc așa. Opereta este un gen muzical-scenic de invenție și tradiție vieneză, deci nimeni nu ar îndrăzni azi să atenteze asupra

Scanned with OKEN Scanner

autenticității demersului contelui de Lichtenberg, hotărât să apere valorile propriei sale culturi și tradiții. Mai mult, prietenia plină de admirație reciprocă între Ciprian Porumbescu și Eduard Strauss (probată de realitatea istorică) vine să „îndulcească" tonul oarecum anti-„Viena", anti-„valorile occidentale, imperialiste", care se regăsește la tot pasul în paginile libretului. Cât despre „amatorismul" prietenilor lui Ciprian, care s-au mobilizat pentru împlinirea unui vis, acesta trebuie privit prin prisma înțelesului originar al termenului: de la verbul italian „amare" – a iubi, amatorul fiind un „iubitor" de artă.

4.2. Ideologia comunistă privitoare la cultură și „adaptarea" conținutului la aceasta

Dar ce lumină va fi aruncat asupra acestei povești atmosfera culturală, socială și politică a vremilor premierei lui Dendrino? În acest scop, să încercăm să deslușim aceste timpuri întâi prin prisma muzicologiei vremii, care analizează lumea anilor '50, iar mai apoi prin intermediul perspectivei contemporane asupra acelor timpuri.

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma menționează, în anul 1962, cum formații de amatori de la fabrici sau din orașe proaspăt industrializate pun în scenă lucrări muzical-dramatice de compozitori români, ilustrând astfel, în maniera ideologic-comunistă a vremii, prevalența amatorismului asupra elitelor în viața muzicală: „Muncitorii de la Reșița au pus în scenă opereta *Lăsați-mă să cânt* de Gherase Dendrino. Ansamblul artistic CFR Cluj a prezentat tabloul muzical *La seceriș* de Tiberiu Brediceanu. Artiștii Casei Raionale de Cultură Râmnicu Vâlcea au jucat opereta *Crai Nou* de Porumbescu. Aceasta ilustrează continua ridicare a nivelului artistic al colectivelor de artiști amatori, dragostea și interesul cu care se apropie de valorile muzicale clasice și contemporane pe care le redau cu îndrăzneală și pricepere." (Cosma, 1962, p. 140) Și, cu toate că același muzicolog argumentează dezvoltarea fără precedent a culturii prin înființarea, chiar și în orașe mai mici, de filarmonici, școli de muzică, etc., oferind drept exemplu Galațiul (!), realitatea în muzica de operă și operetă a vremii este alta, fiind descrisă în 2002 de muzicologul Speranța Rădulescu: spectacole de operetă românească se „strecoară", în perioada postbelică, în stagiunile puținelor teatre de operă din țară, singura instituție specializată în genul operetei fiind cea din București. După instalarea comunismului, puține titluri românești sunt introduse aici în repertoriu: *Lysistrata* și *Lăsați-mă să cânt!* de Gherase Dendrino, *Plutașul de pe Bistrița* de Filaret Barbu. Dintre cele străine, *West Side Story* de Leonard Bernstein și *My Fair Lady* de Frederick Loewe. Publicul de operetă este unul „de condiție mijlocie care râvnește să se instaleze simbolic pe platforme sociale mai confortabile" (Rădulescu, 2002, p. 113). Opereta devine desuetă, „universul de reverii dulcege pe care îl propune nu mai convine sensibilității publicului contemporan." (Rădulescu, 2002, pp. 113-114). Observații asemănătoare va face și Valentina Sandu-Dediu, descriind

Scanned with OKEN Scanner

cu amănunțime contextul politic și cultural al epocii în volumul său dedicat muzicii românești de după 1944 (2002).

În acest climat de disoluție a genului, în perioada apariției lucrării lui Dendrino, opereta mai supraviețuiește prin ariile și duetele celebre, interpretate în concerte, deci rupte de contextul lor muzical-dramatic. Așa au ajuns până la noi celebre pagini din opereta lui Dendrino (unele fiind creații originale ale lui Porumbescu, marcate în partitură cu onestitate de către autor, dar reprelucrate orchestral): aria și duetul *Te iubesc, draga mea*, aria *Sărmane lăutar*, împreună cu ecourile corurilor studenților sau ale corului *Crai Nou*.

4.3. Ipoteze ale succesului la premiera absolută (1954)

În pofida contextului descris în subcapitolul anterior, succesul acestei premiere ar putea deschide mai multe ipoteze. Prima și, în același timp, cea mai plauzibilă este aceea că anumite aspecte ale tematicii libretului se „suprapun" în mod „convenabil" peste ideologia proletcultistă a vremii: amatorii reușesc mai bine să facă ceea ce profesioniștii tergiversează. Valul ideologic venit dinspre Viena intră în conflict cu promovarea subiectelor autohtone și valorificarea folclorului național (întrebat ironic și condescendent de către conte cu cine a studiat compoziția, Ciprian răspunde că profesorul lui de compoziție e poporul român).

O altă ipoteză ar putea-o constitui faptul că Gherase Dendrino era la vremea respectivă prim-dirijor al *Teatrului de Operetă* din București. Dincolo de faptul că a fost în poziția-cheie pentru a își promova propria creație, a putut să se asigure concomitent că lucrarea sa va fi interpretată la cele mai înalte standarde și în acord cu propria sa concepție.

Demnă de menționat ar putea fi și ipoteza legată de configurarea acțiunii piesei care, deși urmărește în general parcursul biografic al tânărului compozitor, respectând în linii mari adevărul istoric, aceasta lasă în umbră povestea de dragoste în fapt neîmplinită dintre Ciprian și Bertha Gorgon, precum și moartea prematură a lui Ciprian, la doar câteva luni de la premiera operetei.

Recursul la cunoscutele partituri ale lui Ciprian Porumbescu (*Imnul Studenților*, *Balada pentru vioară* – citată obsesiv, de la uvertură, până la ultimele pagini ale lucrării –, ariile citate anterior, corurile *Haideți! Haideți!* și *Crai Nou* din actul 2, ecourile Fanfarei Liceului din actul 2) a fost, de asemenea, un garant al succesului, un punct de pornire de la care Gherase Dendrino a construit o poveste muzicală plină de vervă și umor, dar și cu puternice accente dramatice.

Nu în ultimul rând, o posibilă explicație ar putea-o constitui cântecul patriotic promovat de Ciprian Porumbescu în contextul luptei de unificare a Principatelor, după succesul istoric al Micii Uniri (1859), care convenea de minune noii ideologii, care a „confiscat" acest repertoriu și l-a reorientat

Scanned with OKEN Scanner

ideologic. Din păcate, Gherase Dendrino nu a putut prevedea consecințele utilizării acestor piese în opereta lui, iar corul studențesc „Vino-n pas cu noi prietene/ surâzând spre alte dimineți / Visul ce-l purtăm în suflete/ îl vom crește și-l vom face vieți" devenind cunoscutul imn „Râde iarăși primăvara [...] c-a sosit întâi de mai".

4.4. Ipoteze ale succesului în 2018

Succesul premierei din 1954 va fi fost asigurat de una sau mai multe dintre ipotezele discutate în subcapitolul anterior. Dar care e secretul succesului aceste piese astăzi, când ea nu mai „servește", voit sau nu, vreunei ideologii? Iată, mai jos, unele din posibilele răspunsuri.

Înainte de toate, cel mai la îndemână răspuns ar putea fi dezbărarea operetei de elementul ei ideologic și concentrarea pe vectorii ei **estetic** și **etic**. În fond, Ciprian Porumbescu este un simbol al culturii muzicale românești a secolului al XIX-lea și statura sa profilată în această operetă îi face cinste: este și rămâne până la sfârșit înconjurat de prieteni, tocmai pentru valorile sale etice, tocmai pentru că e un creator onest, hotărât să pună în valoare ethosul sonor autohton, să aducă în față viața rurală românească și să îi decripteze spiritualitatea, prin intermediul unei forme de cultură superioare și europene: opereta.

O a doua ipoteză ar putea fi readucerea în matca lui originară a cântecului patriotic, puternic denaturat de comunism, și, poate, redefinirea lui ca moment istoric, cultural, de certă valoare în dezvoltarea componisticii muzicale autohtone. Poate chiar reintegrarea lui în repertoriul coral, de-a lungul ultimelor decenii, cu un alt tip de *feed-back* din partea publicului față de cel din ultimii ani ai regimului comunist, probat și de receptarea lui în 2018, ar fi putut contribui la succesul premierei clujene.

Valoarea certă a prelucrării muzicale a partiturii în sine constituie cea de-a treia ipoteză a succesului acestei premiere. Gherase Dendrino a studiat la Conservatorul bucureștean cu Dumitru Georgescu Kiriac și cu Alfonso Castaldi, devenind un foarte bun orchestrator, fapt detectabil încă de la primele acorduri ale uverturii. Mai mult, activitatea sa dirijorală i-a ascuțit simțul timbralității și l-a impulsionat să experimenteze combinații timbrale eficiente și abile. De asemenea, a fost un compozitor capabil să ilustreze sonor cele mai diverse lumi: de la valsul vienez de salon, în aria lui Eduard Strauss din actul 1, la cântecul popular instrumental (introducerea la aria cu cor *Mugur, mugurel*), sau vocal (în duetele Suzana–Nastasi), la cântecul cu aspect de romanță (duetul Martha – Bertha din actul 3). Toate, în spiritul autenticității și bunului gust. Motivul ușor recognoscibil din *Balada* lui Porumbescu acompaniază, în cele mai diverse ipostaze, personajul, de-a lungul întregii acțiuni, ca un veritabil laitmotiv. Scriitura corală este de asemenea subtilă, eficace, colorată, iar

Scanned with OKEN Scanner

partiturile soliștilor necesită atât lirism cât și forță expresivă (în special cele ale lui Ciprian, Martha și Bertha).

Ca o a patra ipoteză, să luăm în considerare faptul că lucrarea surprinde, în cele mai fine aspecte, specificul operetei vieneze: cuplul comic secundar – Suzana și Nastasi, integrarea corului de copii (actul 1, scena contelui), valorificarea unor formații vocale camerale ca personaje colective (cvintetul artiștilor, terțetul subretelor, terțetul chelneriițelor, terțetul țărăncilor), lejeritatea și ușurința de memorare a liniilor melodice, finalul fericit, poetic chiar, în care Suzana vede pe cerul înstelat Craiul Nou și întregul ansamblu cântă din nou celebra pagină a lui Porumbescu. Lucrarea nu este lipsită de elementul ei melodramatic, cu precădere în secțiunile de proză, dar acesta vine în concordanță perfectă cu genul în sine.

5. Concluzii

Succesul de public al unei lucrări muzicale nu este garantat permanent de-a lungul timpului, iar istoria muzicii dovedește acest fapt cu prisosință. Unele lucrări își câștigă faima de îndată ce intră în contact cu publicul, iar apoi o pierd la fel de ușor, celebritatea lor nedepășind durata vieții compozitorului sau stingându-se treptat, ca o lumânare. Alte lucrări ajung la inima publicului după decenii, uneori chiar secole, de la compunerea lor. Valorile pe care trecutul le-a pus în lumină în trecut, pot fi ușor înlocuite de altele, odată cu profilarea noilor epoci, tendințe, concepte culturale și contexte sociale, uneori fiind promovate idei și concepte diferite, și chiar contrare. Ceea ce o perioadă culturală consideră a fi valoare incontestabilă, alta o va neglija, propunând în schimb alte seturi de valori. Societatea, politica și stilul muzical sunt în continuă prefacere, dar valorile etice și estetice sunt perene, iar arta care a fost odată „confiscată" de propaganda politică, cu toate că riscă să fie confiscată din nou, supraviețuiește prin valorile ei perene. Astfel, fiecare revitalizare a unei lucrări a trecutului într-o altă epocă comportă un anumit coeficient de risc, dar cu această lucrare, riscul a meritat și ea și-a găsit locul între creațiile emblematice ce pot ilustra cu aceeași autenticitate atât sfârșitul secolului al XIX-lea, pe care îl descrie, cât și perioada postbelică, la fel cum își găsește locul și în prezentul nostru.

În lumina acestor considerații, într-un an centenar în care proiecte culturale mai mult sau mai puțin inspirate au invadat lumea muzicală în care trăim, o astfel de revitalizare a unei partituri de la mijlocul secolului trecut este oportună cultural. În anul 2003, Teatrul de Operetă *Ion Dacian* reluase această lucrare, iar în 2015, colectivul de studenți ai Universității Naționale de Muzică din București a realizat de asemenea o punere în scenă, cu pian. Nu ineditul a fost, deci, punctul nodal al realizării acestei producții cu prilej aniversar, ci partitura însăși.

Scanned with OKEN Scanner

Referințe

Cosma, O. L. (2010). *Opera Română din Cluj, I* (1919-1959). Țărmure, G. (Ed.). Bistrița: Editura Charmides.

Cosma, O. L. (1962). *Opera românească*. București: Editura Muzicală.

Cosma, V. (1999, 2005). *Muzicieni din România*, lexicon bio-bibliografic, *II* (C-E), vol. *VIII* (P-S). București: Editura Muzicală.

Dendrino, G. (1956). *Lăsați-mă să cînt! Episod din viața compozitorului Ciprian Porumbescu*. Reducție de pian. Libret: Delescu, L., Sever, E., Cosma, V. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Sandu-Dediu, V. (2002). *Muzica românească între 1944-2000*. București: Editura Muzicală.

Rădulescu, S. (2002). *Peisaje muzicale în România secolului XX*. București: Editura Muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Cazul Bretan: paradoxul relației dintre valoare și promovare

LOREDANA IAȚEȘEN
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Abstract: Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la trecerea în neființă a muzicianului transilvănean Nicolae Bretan (1887-1968), cunoscut în perioada interbelică printr-o activitate complexă (interpret, regizor, dirijor, compozitor), considerăm că este necesară elaborarea unui studiu critic din mai multe perspective. Pornind de la comentariile dilematice existente în bibliografia de actualitate, propunem, pe de o parte, sistematizarea informațiilor legate de receptarea personalității sale în contextul epocii în care a trăit și activat, iar pe de altă parte, conturarea premizelor care au generat apariția unor scrieri controversate, dar mai ales problematizarea efectelor acestora asupra percepției stilistice deformate a muzicianului la nivel național și internațional. Considerăm că aceasta este una dintre modalitățile prin care fenomenul renașterii Bretan poate fi reevaluat obiectiv, apreciind existența și contribuțiile reale ale unui muzician minor, înzestrat cu talent, însă imposibil de a fi situat în aceeași direcție componistică ce includea modele naționale (George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu), comparabile cu cele din spațiul universal/european al primei jumătăți din secolul XX.

Cuvinte cheie: creator interbelic, receptare critică, epigonism, muzician minor.

1. Introducere

În percepția semnificațiilor unor figuri dilematice ale istoriei, delimitarea raportului realitate-ficțiune pare tot mai dificilă pentru criticul contemporan. Preocupat de reconstituirea unor personalități din trecut, are ocazia de a descoperi cu surprindere volume incomplete sau învăluite de mit, fondate pe teorii contradictorii, care pot genera alte controverse în documentarea unor posibile cercetări.

1.1. Argument

În argumentarea acestor idei, am parcurs eseul *What is an Author*? din volumul *Language, Counter – Memory, Practice*, în care cercetătorul Michael Foucault surprinde imaginea autorului, din perspectiva criticului literar din ultimele decenii ale veacului trecut: „Dacă suntem obișnuiți să-l prezentăm pe autor ca pe un geniu, ca pe o perpetuă efervescență de invenții, aceasta se datorează faptului că, în realitate, îl facem să funcționeze exact în modul opus"

* iatesenloredana@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

(Foucault, 1980, p. 308). Prin transpunerea opiniei lui Michael Foucault din plan literar în cel muzical, înțelegem că tendința de exagerare a unor particularități de natură biografică sau componistică era prezentă în cercetările monografice din a doua jumătate a secolului XX, cu rol de a mitiza imaginea unui creator. Consecințele nefaste ale unui asemenea fenomen nu au întârziat să apară, materializându-se și în planul receptării de astăzi, prin deformarea figurilor unor artiști, prin sistematizări subiective ale informațiilor istorice, stilistice, culturale, mai mult, prin contradicții cu semnificație dramatică în planul ierarhizării unor valori.

1.2. Scop

În cercetarea ce urmează, ne propunem reevaluarea personalității muzicianului interbelic transilvănean Nicolae Bretan dintr-o dublă perspectivă: percepția creatorului în prima jumătate a secolului XX, unde s-a manifestat polivalent pe de o parte, iar pe de altă parte, reconsiderarea lui în contemporaneitate. În acest scop, vom accentua ideea că promovarea compozitorului în actualitate are consecințe pozitive dar mai ales negative, prin supraestimarea valorii muzicii sale din punct de vedere stilistic într-o campanie abuzivă de publicitate, aspect ce determină configurarea unei imagini distorsionate a artistului supus atenției noastre.

2. Microportret

Împlinirea a 50 de ani de la trecerea în neființă a muzicianului Nicolae Bretan[1] constituie o ocazie de a reflecta asupra personalității sale cu preocupări multiple: interpret de lied, operă, oratoriu, compozitor, dirijor, regizor, poet, libretist, traducător. Dacă activitatea de cântăreț[2] s-a împlinit pe scenele lirice din Bratislava, Oradea și Cluj, prin abordarea mai multor roluri[3] din repertoriul

---

[1] Nicolae Bretan s-a născut la 25 martie 1887 (Năsăud) și a încetat din viață la 1 decembrie, 1968 (Cluj-Napoca). „Studiile muzicale au debutat sub îndrumarea compozitorului Iacob Mureșianu (teorie solfegiu, armonie) în orașul natal și au continuat la Conservatorul din Cluj (1906-1908) cu Farkas Ödön (canto, compoziție) și Gyémánt (vioară). S-a perfecționat la *Akademie für Musik und darstellende Kunst* din Viena (1908-1909) cu Gustav Geiringer (canto) și Julius Meixner (declamație) precum și la *Academia de Muzică* din Budapesta (1909-1912) cu Siklós Albert (teorie), Szerémi Gusztáv (vioară), Sik József (canto), Molnár Géza (istoria muzicii). În paralel, a urmat studiile Facultății de Litere din Cluj, fiind licențiat în 1910" (Cosma, 1989, p. 207).

[2] „A debutat ca bariton (1913) pe scenele teatrelor din Bratislava (1913-1914) și Oradea (1914-1916), continuându-și cariera de cântăreț și regizor la Teatrul Maghiar din Cluj (1917-1922), de prim-bariton (1922-1940), regizor (1922-1940, 1946-1948) și director (1944-1945) la Opera Română din Cluj, regizor la Teatrul de Stat și Opera Maghiară din Cluj (1940-1944)" (Cosma, 1989, p. 207).

[3] „*Iago* (*Otello*, Verdi); *Amonastro* (*Aida*, Verdi); *Mefisto* (Faust, Gounod), *Escamillo* (*Carmen*, Bizet); *Scarpia* (*Tosca*, Puccini); *Telramund* (*Lohengrin*, Wagner); *Evgheni Oneghin* (Evgheni Oneghin, Ceaikovski); *Nilakantha* (*Lakme*, Delibes); Figaro (*Bărbierul din Sevilla*, Rossini)" (Cosma, 1989, p. 207).

Scanned with OKEN Scanner

romantic italian, francez și german, în calitate de regizor, a pus în scenă la Opera Română și Teatrul Maghiar din Cluj opere semnate de compozitori diferiți[4] din creația lirică românească și universală.

Talentul literar și cunoașterea deplină a particularităților lingvistice din culturile română, maghiară, germane sunt calități care i-au facilitat lui Nicolae Bretan posibilitatea de a se apropia de genurile miniatural sau scenic. A compus numeroase lieduri (220) pe versurile unor poeți reprezentativi din spațiul autohton (M. Eminescu, O. Goga, G. Coșbuc, T. Arghezi, V. Eftimiu) sau internațional (H. Heine, N. Lenau, Petöfi Sándor, Vörösmarty Mihály, Ady Endre) și șase opere (*Luceafărul* (1921), *Revolta lui Golem* (1924), *Eroii de la Rovine* (1934), *Horia* (1937), *Arald* (1939), *Stranie seară de Sedar* (1952). A finalizat piese instrumentale pentru pian, vioară, psalmi, un recviem sau coruri, lucrări abordate mai rar.

Din enumerarea succintă a principalelor direcții de activitate muzicală, remarcăm aplecarea artistului Nicolae Bretan către domeniul vocalității, pasiunea pentru arta cântului și deschiderea culturală reflectându-se pe mai multe planuri: interpretativ, regizoral, componistic.

3. Posibile argumente ale cântărețului Bretan în alegerea carierei componistice

Încercând să înțelegem care au fost argumentele baritonului N. Bretan de a îmbrățișa cariera componistică, fiind cunoscut faptul că profesorul Farkas Ödön îl inițiase doar în tainele acestui domeniu în perioada studiilor la Conservatorul din Cluj, descoperim aspecte surprinzătoare.

Pe de o parte, lexicograful Viorel Cosma, în prefețele partiturilor de lieduri sublinia ideea că artistul a fost apreciat în interpretarea rolurilor de operă, iar pe de altă parte, muzicologul Octavian Lazăr Cosma, în volumul *Hronicul muzicii românești*, într-o enumerare a soliștilor care au colaborat cu orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice din București (stagiunea 1912-1913), amintea numele lui Nicolae Bretan, caracterizându-l ca „nu prea strălucit" (Cosma, 1983, p. 142). Același autor, pentru a pune în valoare orientarea stilistică inițială a creatorului, menționa într-o altă publicație, un fragment din corespondența lui Nicolae Bretan cu Gheorghe Dima din data de 16 februarie 1907. Din aceeași scrisoare, aflăm că muzicianul expediase mentorului clujean și partitura liedului *Sara pe deal* scriindu-i că „...directorului Farkaş de la Conservator nu i-am dat-o, deoarece dânsul cultivă muzica numită ungurească (e un Puccini maghiarizat) cu care modul meu de

[4] „Mozart, Gluck, Wagner, Verdi, Puccini, Smetana, Bizet, Leoncavallo, Mascagni, Delibes, Donizetti, Offenbach, Brediceanu, Drăgoi, Negrea" (Cosma V., 1989, p. 207).

Scanned with OKEN Scanner

gândire german nu are nici în clin nici în mânecă...Aş dori mult ca peste un an să merg la Bucureşti să ajung elevul D-lui Popovici[5]" (Cosma, 1996, p. 130).

Ce am remarcat? Deşi a avut o activitate interpretativă amplă, apreciată sau contestată în egală măsură, pasiunea pentru creaţie l-a urmărit încă din debutul anilor de studii la conservator (1906-1907), împlinindu-se în cariera componistică ce a evoluat în paralel. Din păcate, muzicianul nu a aprofundat tehnic acest domeniu, preluând convenţional modele de stil şi limbaj tributare creaţiei universale din prima jumătate a secolului al XIX-lea, aspect ce a determinat recunoaşterea parţială a personalităţii lui în contextul generaţiei interbelice (Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, George Enescu), prin apariţia sporadică a unor articole în diferite cotidiene culturale.

4. Receptarea compozitorului în contextul epocii sale

O sursă importantă în receptarea muzicianului o descoperim în volumul *Viaţa muzicală în Ardealul de după Unire,* unde, într-un extras din *Gazeta ilustrată* (1936), parcurgem următoarea idee: „Iată şi prima operă românească pe scena lirică din Cluj, *Luceafărul* lui Eminescu!... Un suflu de adâncă religiozitate străbate prin creaţia d-lui Nicolae Bretan. Păcat că s-a mărginit să păstreze cadrul epic al *Luceafărului* lui Eminescu, fără să elaboreze o desvoltare, culminare şi un desnodământ mai plastic al acţiunii, fără să dramatizeze îndeajuns concepţia lui Eminescu" (Gherghel, 1936, pp. 6-7).

Apropierea de partitura acestei opere, prin analiza unui fragment din debutul *Epilogului,* dezvăluie că muzica are o expresie romantică. O trăsătură conferită mai întâi de sonoritatea pastorală din introducere (repere 44→45) unde se evidenţiază intonaţiile de romanţă la partida cordofonelor, în acompaniamentul discret al figuraţiilor la harpă. Urmează ideea tematică propriu-zisă (repere 45→47), dedusă din conţinutul materialului muzical introductiv, cu deosebirea construcţiei melodice dezvoltătoare şi a scriiturii, ce aminteşte de sonoritatea unui imn. Tema se profilează într-o expunere diatonică iniţială, ce evoluează în tratarea secvenţială a discursului, sugerând imaginea întrupării Luceafărului. Remarcăm maniera tradiţională de orchestraţie, cunoscută din partiturile compozitorilor romantici germani (Carl Maria von Weber, Ferdinand von Hiller) cu acumularea treptată a sonorităţii în plan timbral, până la atingerea punctului culminant.

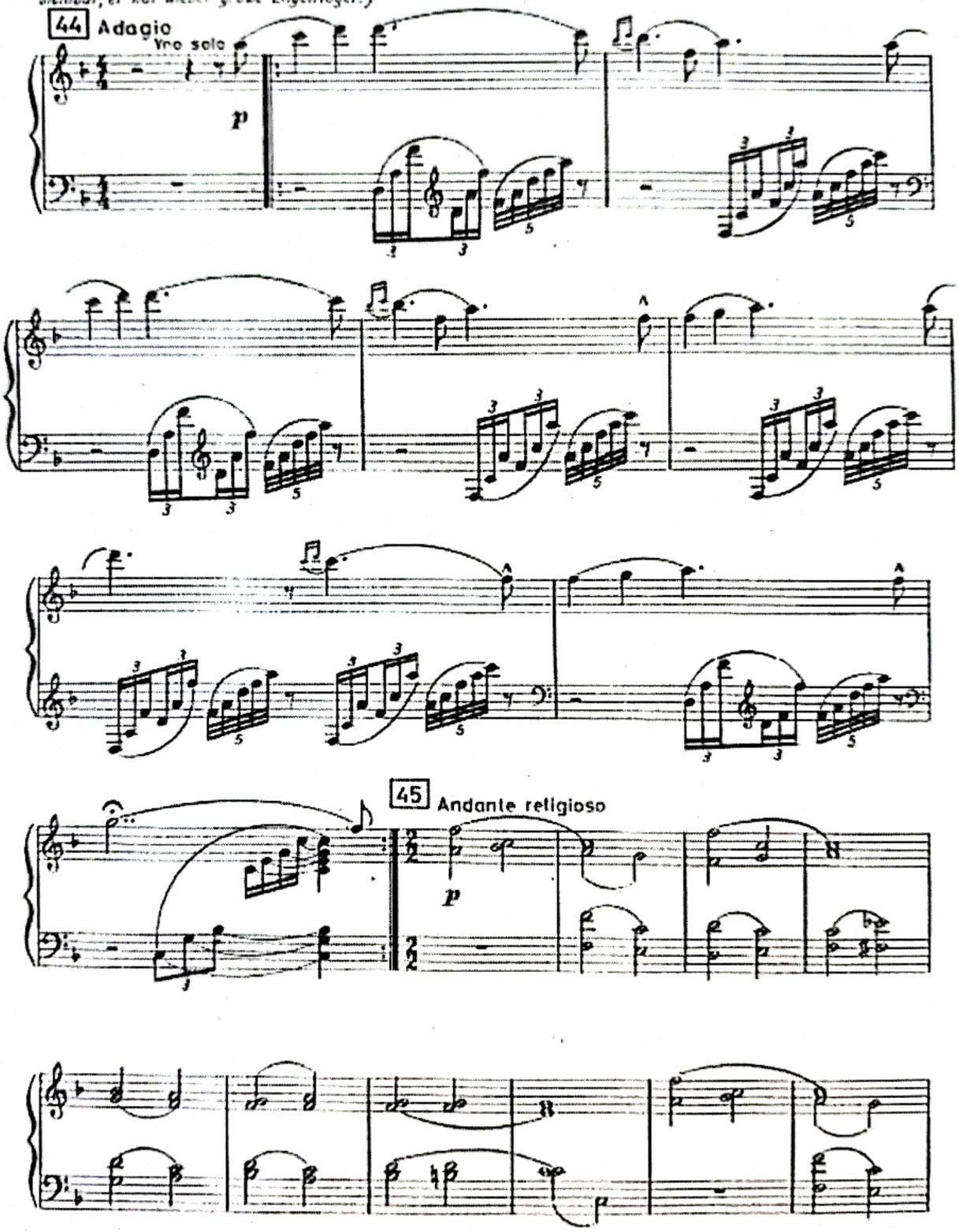
[5] Extras din corespondenţa lui Nicolae Bretan cu Gh. Dima, din arhiva familiei Chivulescu, Braşov.

Scanned with OKEN Scanner

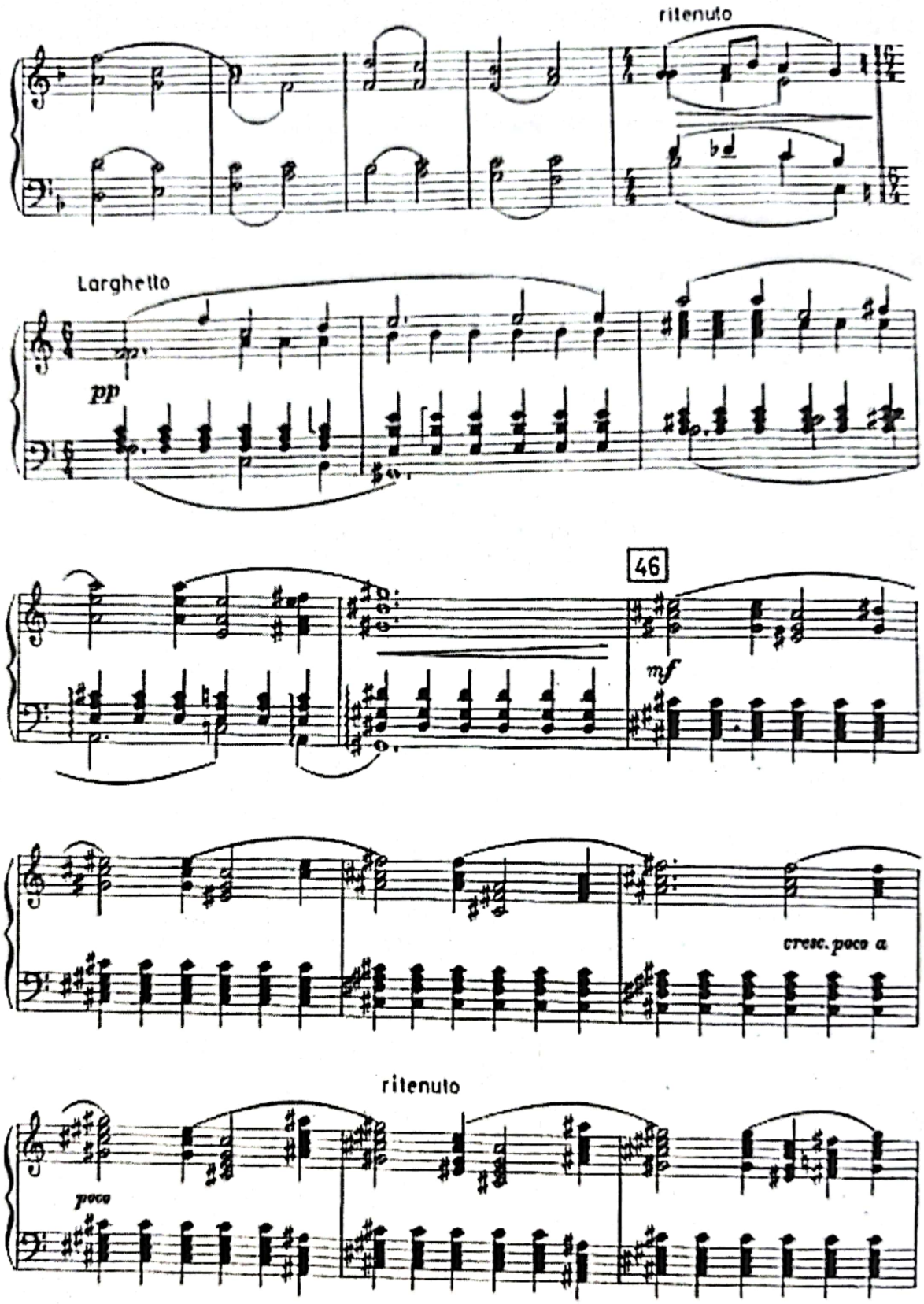
TABLOUL III
(EPILOGUL)

III-es BILD
(DAS NACHSPIEL)

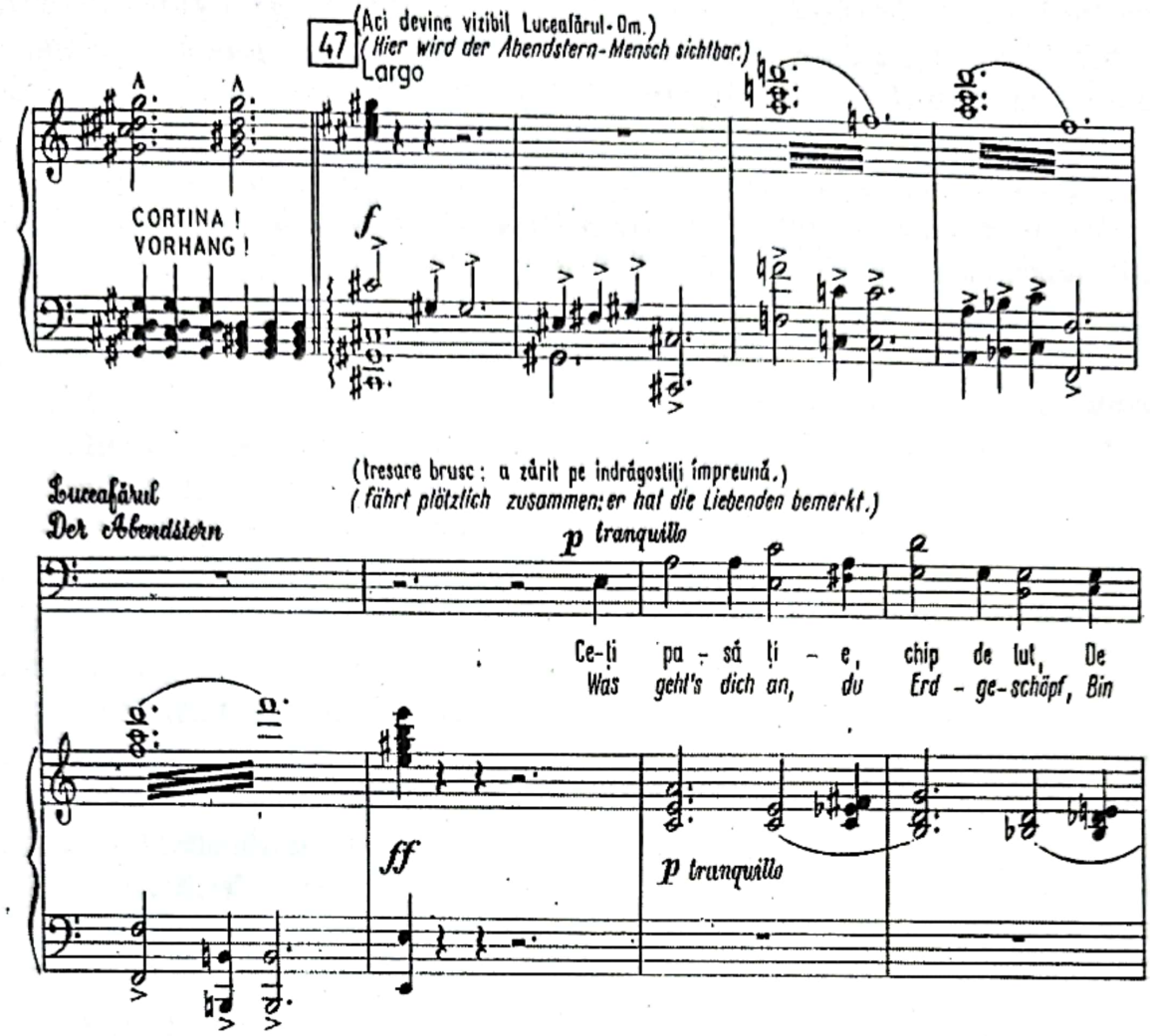
(Scena la fel ca în Tabloul I. Numai înfățișarea Luceafărului este vizibilă încă de la ridicarea cortinei. El are iarăși aripi îngerești.)
(Die Bühne wie im I.ten Bild. Nur ist die Gestalt des Abendsterns schon sofort nach dem Aufgehen des Vorhanges sichtbar, er hat wieder große Engelflügel.)



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Ex. 1 Nicolae Bretan, *Luceafărul*, Epilog, R 44→47[+8]

Horia, un alt spectacol consemnat în periodicul *Muzică și poezie* (1937) de Victoria Dragoș Ursu, era perceput ca „evocare a unui episod liric din revoluția țăranilor, cu o muzică inspirată din folclorul ardelean”[6] (Ursu-Dragoș, 1937, p. 32). Surprinzător, în *Gazeta ilustrată* (1939), descoperim despre aceeași partitură și comentarii critice de specialitate. „...Din punct de vedere muzical, opera *Horia* ar trebui supusă unei temeinice revizuiri. Ar trebui complet modificată și adâncită partea orchestrală, în vederea sublinierii mai pregnante a situațiilor scenice, precum și a caracterizării mai vii a conflictelor dramatice. Asta nu însemnează că dorim inovații prea îndrăsnețe de armonie și contrapunct. Fragmentele din diferitele imnuri naționale ar trebui contopite în mod organic cu celelalte motive muzicale, încât ivirea lor să nu lase impresia că sunt simple intercalări” (Gherghel, 1939, p. 102).

[6] În aceeași publicație, descoperim după câteva luni, un alt comentariu pozitiv despre aceeași creație: „Răscoala țărănească de la 1784 – idila de dragoste a fiicei lui Horia, trădarea lui Huțu, au fost fericit transpuse, în muzica dramatică a celor 5 tablouri bogat inspirată din folclor. Ca leitmotive au fost întrebuințate teme din *Deșteaptă-te române*” (Miletineanu, 1937, p. 30).

Scanned with OKEN Scanner

Însă cea mai clară percepție a muzicianului se evidențiază din precizările documentate ale cercetătorului Octavian Lazăr Cosma, în volumul *Universul muzicii românești*. Conform acestei surse, artistul[7] este menționat în diferite etape ale vieții, în absența observațiilor legate de activitatea componistică.

Reținem că muzicianul Nicolae Bretan s-a impus în epocă, fiindu-i recunoscută calitatea de creator. A fost membru al Uniunii iar majoritatea operelor s-au cântat: *Luceafărul*[8] (1921), *Revolta lui Golem*[9] (1924), *Eroii de la Rovine*[10] (1934), *Horia*[11] (1937). Mai mult, lucrările scenice au fost comentate în diferite periodice culturale. Chiar dacă nu s-a integrat în contextul componistic de vârf al perioadei interbelice, aspect evident din însemnările sporadice despre activitatea creatoare, imaginea de compozitor dedicat teatrului liric nu a trecut neobservată, fiind, așa cum reiese din documentele vremii, apreciat sau criticat, pentru capacitatea de construcție a libretelor și a melodiilor diverse ca surse de inspirație.

5. Campania de promovare a compozitorului Nicolae Bretan. Strategii și realizări

După moartea artistului în 1968, fiica lui, Judit Bretan[12] căsătorită cu un diplomat american Harry Le Bovit, a întreprins numeroase acțiuni de promovare a imaginii muzicianului în țară și în străinătate. Încă din 1973, s-a preocupat de organizarea unor recitaluri de miniaturi vocale în diferite

---

[7] Într-un alineat din listele păstrate în „Dosarul 434/1949 (Arhivele Statului, București, Fondul Uniunii Compozitorilor") surprindem numele lui Nicolae Bretan la „Rubrica 4, categoria de compozitori inactivi sau necunoscuți" (Cosma, 1995, p. 186). „În comisia reunită pe 27 mai 1950, este refuzată cererea de aderare a lui Nicolae Bretan la Uniunea nou creată pe structura *Societății Compozitorilor Români*" (Cosma, 1995, p. 209). „Respins în primăvara anului 1954" (Cosma, 1995, p. 261) și reprimit în toamnă, moment în care i se acordă o pensie de 700 de lei din partea Fondului Muzical al Uniunii" (Cosma, 1995, p. 275). „Calitatea de membru a fost reconfirmată în 1958" (Cosma, 1995, p. 324) „La adunarea generală din 1968 este păstrat un moment de reculegere pentru muzicienii dispăruți" (Cosma, 1995, p. 395), printre care se consemnează și numele lui Nicolae Bretan.

[8] Operă într-un act, cu *Prolog*, 3 tablouri și *Epilog*, libretul Nicolae Bretan, versuri de Mihai Eminescu, premiera Cluj, 2 februarie 1921, Opera Română, dirijor, Jean Bobescu.

[9] Dramă muzicală într-un act, libretul de Nicolae Bretan după drama *Golem vrea să fie om*, Illés Kaczér, premiera Cluj, 23 decembrie, 1924, Teatrul Maghiar, dirijor Nicolae Bretan.

[10] Operă într-un act, libretul de Nicolae Bretan, după *Scrisoarea a III-a* de Eminescu, premiera Cluj, 24 ianuarie 1935, Opera Română, dirijor, N. Brody.

[11] Operă în 3 acte și șapte tablouri, libretul adaptat de Bretan după piesa lui Ghiță Pop, premiera Cluj, 24 ianuarie, 1937, Opera Română, dirijor, Max Săveanu.

[12] Judit Bretan, fiica lui Nicolae Bretan (Cluj, 1923 – Washington, 2018) a fost actriță în perioada anilor 1938-1947, evoluând în diferite roluri la Cluj, București, Budapesta, etc. Din 1949, în urma căsătoriei cu diplomatul american Harry Le Bovit se mută în America la Washington, unde este profesoară de limbi străine, impunându-se mai ales prin metodele moderne de predare a limbii latine.

Scanned with OKEN Scanner

centre: Brașov, Tg. Mureș, Cluj, Dej, București. În 1974, avea loc în America premiera spectacolului *Stranie seară de Sedar*[13]. Dacă în 1980, opera *Horia*[14] era inclusă în repertoriul teatrului liric bucureștean, în 1982 se monta în premieră la Iași spectacolul *Arald*[15]. Recitalurile de lieduri cu program dedicat exclusiv muzicii lui Bretan erau susținute tot mai frecvent în România și în diferite alte orașe din Statele Unite ale Americii: Cleveland, Ohio; Houston, New York, Washington. Treptat, muzica lui a fost descoperită de numeroși interpreți care au promovat-o constant: Dan Iordăchescu, Eugenia Moldoveanu, Valentin Teodorian, Gheorghe Crâsnaru, Ludovic Konya etc. De asemenea, Judit Le Bovit s-a ocupat de editarea, de punerea în circulație a partiturilor, iar din 1993, cu sprijinul fundației culturale pe care o inițiase încă din 1977 (*Nicolae Bretan Music Foundation*), a contribuit la realizarea unor ediții ale *Festivalului Concurs Nicolae Bretan* în cadrul Academiei de Muzică *G. Dima*. Amintim și de realizarea unor emisiuni radiofonice în țară (Cluj, București) dar mai ales în străinătate, prin implicarea lui Fred Calland[16], realizator al programelor de muzică clasică (1970-1989) la *National Public Radio*, din Statele Unite ale Americii.

Ce a urmat? Deși rezultatele campaniei publicitare s-au concretizat imediat, înscriindu-se pe un traseu ascendent pe parcursul a două decenii, relația dintre promovare și receptare s-a conturat treptat. Am descoperit două etape, în funcție de gradul de impact al muzicii lui Bretan în domeniul interpretativ, mai mult, în relație cu receptarea opusurilor sale din perspectiva criticii general-culturale sau de specialitate.

6. Relația dintre promovare și receptare în perioada anilor 1969-1995. Consecințe pozitive

În volumul *Istoria muzicii românești* din 1969, Petre Brâncuși evidențiia prin observații particulare operele compozitorilor din prima jumătate a secolului XX (Sabin Drăgoi *Năpasta*, Marțian Negrea *Marin*

[13] Mister într-un act pe texte – în limba maghiară – din *Haggada* pentru voce, orgă (pian) și vioară, *Stranie seară de Sedar* (1952) s-a montat în premieră pe 8 septembrie 1974, la Bradley Hills Presbyterian Church, Bethesda, Maryland, USA.

[14] Dirijorul spectacolului: Cornel Trăilescu, regia: George Teodorescu, scenografia: Hristofenia Cazacu; Rolul lui Horia: George Crâsnaru, Nicolae Florei.

[15] Spectacol într-un act (1939), libretul de Bretan după *Strigoii* de M. Eminescu; premiera, *Opera Română*, Iași, dirijor, Corneliu Calistru.

[16] Fred Calland (1924-1999) a fost realizator, producător, director al Departamentului de Muzică Clasică la *National Public Radio*. În 1970 se alătură echipei de la N.P.R. Colecția sa personală a servit adesea ca sursă principală pentru emisiunile de muzică înregistrată. A găzduit multe evenimente live, inclusiv prime audiții ale unor spectacole muzicale. In 1989, Calland s-a retras din echipa NPR și a devenit producător principal. Ulterior a colaborat în calitate de comentator ocazional la N.P.R. și a continuat mai mulți ani să se implice în realizarea programului său *World of Opera* pe WETA-FM.

Scanned with OKEN Scanner

Pascarul, Alexandru Zirra, *Alexandru Lăpuşneanu*, Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*), în comparaţie cu lucrările scenice ale lui Nicolae Bretan (*Luceafărul*, *Eroii de la Rovine*, *Horia*), menţionate „cu titlu informativ" (Brâncuşi, 1969, p. 192).

Câţiva ani mai târziu, frecvenţa recitalurilor de lieduri din creaţia compozitorului provoacă opiniile unor critici, care, în cronicile publicate în diferite cotidiene de cultură, inserează comentarii stilistice substanţiale despre abordarea genului. Bunăoară, recitalul de lieduri susţinut de baritonul Dionisie Konya şi de pianistul Ferdinand Weiss, ce a avut loc în sala de concerte a Conservatorului bucureştean în 1973, a fost consemnat de doi autori în articole apărute în publicaţii distincte: Grigore Constantinescu[17], „Nicolae Bretan", în *Contemporanul* şi Alfred Hofmann, „Concert Nicolae Bretan", în *România liberă*. Iată maniera prin care Hofmann caracteriza miniatura vocală în viziunea lui Bretan: „Este o romanţă străbătută de o anumită noblețe a sentimentului.... Nu lipsesc uneori accentele dramatice (*Ş-acele dulci păreri de rău, Rugăciune după război*); se observă şi evoluţia către o subtilitate mai evoluată a monologului muzical (*Gazel* pe versuri de Coşbuc), iar înfrăţirea cu expresivitatea cântecului popular românesc, împrumută unor pagini o vigoare remarcabilă (*Pe dealul Feleacului*)" (Hofmann, 1973, p. 2).

Apropiindu-ne de partitura romanţei *Lasă-ţi lumea ta uitată* (1921), observăm punerea în valoare cu sensibilitate a conţinutului nostalgic din lirica eminesciană, printr-o melodie construită cu atenţia cuvenită sublinierii discrete a tuturor resurselor expresive din plan vocal, în corespondenţă cu acompaniamentul pianistic sugestiv (ex. 2).

O altă sursă relevantă ce dezvăluie aplecarea muzicologilor[18] către comentariul compoziţiilor lui Nicolae Bretan este revista *Muzica*. Bunăoară, în articolul *Opera Română Horia de Nicolae Bretan*, apărut în 1980, cu ocazia premierei spectacolului la Opera Română din Bucureşti, Viorel Cosma remarcă „simplitatea muzicii" (Cosma, 1980, p. 29) şi caracterul accesibil al partiturii prin recurgerea la intonaţii de doină sau de „romanţă tradiţională" (Cosma, 1980, p. 29).

---

[17] „Este o ambianţă a romantismului dintotdeauna, mai necesar vitalităţii cântului decât căutările stilizate, din care se iveşte firesc melodia, simplă, convingătoare. Păstrător al tradiţiei cântecului românesc, care în multe elemente ale sale se deosebeşte de linia liedului, Nicolae Bretan lasă vocii libertatea de a se avânta în volute elegante, de a se opri pe scurte popasuri declamatorii, legând intim piesa vocală camerală de ce are mai bun romanţa ca gen." (*cf.* Constantinescu, 1973, p. 6)

[18] Romeo Ghircoiaşu, *Viaţa şi opera lui Nicolae Bretan*, în: rev. *Muzica* nr. 6, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1987, pp. 16-18; Viorel Cosma, Casiu Barbu, *Concerte dedicate creaţiei lui Nicolae Bretan*, în: *Muzica*, nr. 6, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1987, pp. 19-20.

Scanned with OKEN Scanner

Lasă-ţi lumea ta uitată
Lass' die Welt uns ganz vergessen
Forget your world

MIHAI EMINESCU

Cantabile

mf

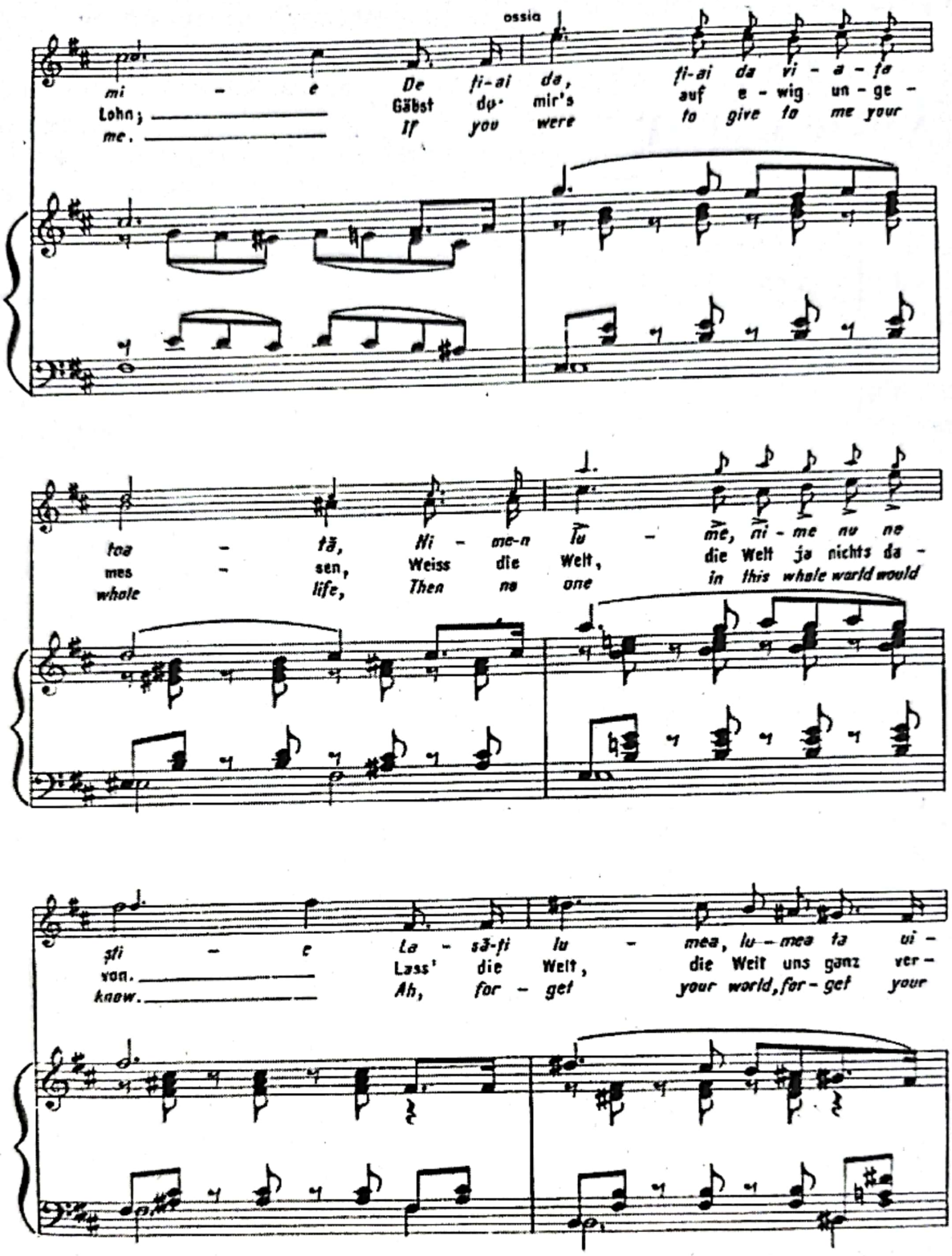
p

La-să-ţi lu - mea, lu-mea ta ui -
Lass' die Welt, die Welt uns ganz ver -
Ah, for - get your world, for - get your

p

ta - tă: Mi te dă, te dă cu to - tul
ges - sen, Gib dein Le - ben, gib es mir zum
world, love, Give your - self com-plete-ly now to

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 2 Nicolae Bretan, *Lasă-ți lumea ta uitată*, ms. 1-13

7. Relația dintre promovare și receptare în perioada anilor 1996-2013. Consecințe negative

După anii 1990, se infiltra în atenția interpreților sau criticilor românifigura pianistului elvețian Hartmut Gagelmann, a cărui activitate de

Scanned with OKEN Scanner

implicare în promovarea compozitorului îl recomanda a fi muzicianul ideal[19]. În scopul elaborării unei cercetări ample, Hartmut Gagelmann a călătorit în Statele Unite, Ungaria, Marea Britanie și România, intrând în contact cu profesori, interpreți, regizori, care au colaborat direct sau indirect cu muzicianul Nicolae Bretan, dar mai ales cu Judit, fiica acestuia. O conjunctură favorabilă pentru autorul Hartmut Gagelmann, care, în 1998, finaliza prima variantă a cercetării monografice dedicată creatorului supus atenției noastre: *Nicolae Bretan Seine Lieder, seine Oper, seine Leben*[20]. Surprinzător este că, în Revista *Muzica*, Octavian Lazăr Cosma[21] publica încă din 1996, o recenzie dură la adresa acestui volum, care nu apăruse încă în limba română. Ne putem gândi că în stagiile de documentare pe care le-a întreprins, Gagelmann a lăsat manuscrisul la sediul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, ocazie în care cercetătorul Octavian Lazăr Cosma l-a parcurs. În urma lecturii pertinente, muzicologul semnala exagerările autorului (încadrări stilistice deformate ale personalității componistice a lui Nicolae Bretan) și, mai mult, erorile istorice, controversele de natură muzicologic-analitică, legate de comentariul creației vocale. Bunăoară, cuprins de efuziunea patetică a observațiilor controversate despre catalogarea stilistică a lui Nicolae Bretan și George Enescu, Gagelmann afirma: „Bretan a rămas ca și compozitor, român, în timp ce Enescu a devenit francez după felul în care scrie" (Cosma, 1996, p. 226). Șocant este că, după câțiva ani, cercetarea în cauză s-a împlinit mai întâi ca volum în limba engleză[22] și, ulterior, în limba română[23].

Acțiunile demonstrative de publicitate a muzicii compozitorului în America nu au rămas fără ecou, concretizându-se în apariția unor consemnări al căror conținut patetic este surprinzător. De exemplu, Irving Lowens, critic al publicației *Washington Star*, autorul unor cărți prestigioase[24], concluziona în 1983 prefața partiturii *Lieduri pe versurile poeților Heinrich Heine, Nikolaus*

---

[19] „Ca pianist corepetitor și dirijor al Teatrului Municipal din Sankt Gallen, s-a implicat în realizarea spectacolelor cu opera *Golem*, din stagiunea 1990-1991. A fost membru în juriul Concursului de Interpretare Vocală Nicolae Bretan din Cluj (1993-1994), consultant de specialitate pentru punerea în scenă a operelor *Golem și Luceafărul* în interpretarea studenților Academiei *Gheorghe Dima* din Cluj, a soliștilor Operelor din Cluj și București la Academia de Muzică *Franz Liszt* din Budapesta, 1993 și la Opera Națională din București, 1995." (Gagelmann, 2005, p. 285)

[20] *Nicolae Bretan Seine Lieder, seine Oper, seine Leben*, Tipoholding, Verlag, Klausenberg, Cluj, 1998, 309 pagini.

[21] Octavian Lazăr Cosma, *Ce se mai scrie despre Nicolae Bretan*, în: rev. *Muzica*, București, nr. 2/1996, pp. 123-139.

[22] Hartmut Gagelmann, *Nicolae Bretan: His Life His Music*, editat de *Nicolae Bretan Music Foundation*, 2000, 309 pagini.

[23] *Nicolae Bretan: liedurile sale – operele lui – viața sa/* Hartmut Gagelmann, tradus de Petru Forna, revizuit de Pavel Pușcaș. Cluj-Napoca: Teognost, 2005.

[24] Irving Lowens (1916-1983), *Lectures on the History and Art of Music* (New York, 1968), *Music in America and American Music: Two Views of the Scene* (Brooklyn, NY, 1978).

Scanned with OKEN Scanner

Lenau, Reiner Maria Rilke[25] cu următoarea afirmație: „Dacă Dumnezeu mi-ar fi dat talentul și priceperea de a compune lieduri, mi-aș fi dorit să compun liedurile lui Bretan" (Lowens, 1983, p. XI).

Este evident că demersul fabulos de promovare a muzicianului la nivel teoretic (consemnări, articole, volumul monografic) sau practic (organizarea recitalurilor, a concertelor de autor, montarea spectacolelor în țară și în străinătate, publicarea partiturilor la edituri prestigioase), nu ar fi avut impactul scontat, fără sprijinul financiar considerabil oferit de Judit Bretan le Bovit. Un moment de vârf este atins în anul 1994, când cunoscuta firmă *Nimbus Records* primește exclusivitate în răspândirea creației lui Bretan în toată lumea. Din 1995, au fost readuse periodic în atenția publicului creația scenică, muzica sacră și o parte din lieduri. O decizie îmbucurătoare, am comenta astăzi, ce ar merita să fie aplicată la compozitorii semnificativi din istoria muzicii românești interbelice, care nu au avut șansa să beneficieze de o asemenea campanie de publicitate. Amintim doar numele lui Mihail Jora, creatorul baletului și al liedului românesc modern, ce ar uimi realmente publicul din străinătate, prin inovații concrete de limbaj și expresie sonoră.

În presa de specialitate din România, percepția muzicianului se menține în parametri obiectivi, dovadă fiind extrasul din cronica *Evenimentele muzicale ale miezului de stagiune* (2009) a lui Dumitru Avakian: „La Opera bucureșteană, *Golem* și *Arald*, cele două lucrări lirice într-un act, semnate de clujeanul Nicolae Bretan ...au excelat printr-un simplism dezarmant manifest în plan compozițional, aspect greu de compensat în plan scenic în viziunea regizorală a Andei Tăbăcaru" (Avakian, 2009, p. 1).

Punctul culminant în receptarea subiectivă a muzicianului este oferit de Judit Bretan, în volumul *Uraganul. O viață pentru Nicolae Bretan. Mărturie în fragmente* (2013). Autoarea, pornind de la conținutul unor scrisori pe care îl interpretează într-o manieră speculativă, lansează ideea că *tăcerea asupra compozitorului* se explică prin apartenența acestuia la perioada întunecată a regimului comunist și prin mariajul cu Nora Osvát, o unguroaică-evreică, a cărei familie a fost decimată în lagărul de la Auschwitz. Legăturile interetnice sensibile, maghiaro-germano-iudaice, capacitatea de rezistență a muzicianului ce a refuzat integrarea în conspirația mediocrităților unei dictaturi constituie premizele unui discurs controversat, cu nuanțe patetice. Cu ce scop? Cititorul neinformat, vizibil înduioșat de povestea tulburătoare, ar putea deduce că Bretan a fost unul dintre creatorii semnificativi, ce s-a stins din viață necunoscut, blamat pe nedrept în România postbelică, deși a compus o muzică remarcabilă. Însă lectorul atent, constată lipsa unor documente concrete, care să justifice că personalitatea artistului a fost anihilată de manevrele ideologiei comuniste. Întrebările se succed firesc: Care au fost deciziile drastice stabilite

[25] Editio *Musica*, Budapest, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

de autorități împotriva lui? Ce partituri importante nu i s-au cântat? Înțelegem un alt aspect: presiunea exercitată de Judit în nenumărate momente asupra interpreților, de a aborda sau înregistra muzica lui Bretan. Bunăoară, reproducem un fragment ce dezvăluie reacția profund subiectivă a autoarei, când dirijorul Cristian Mandeal refuza în 1995 înregistrarea unei lucrări.

„Onorariile primite de Mandeal la Universitățile Indiana și Rutgers – trei mii de dolari, care în condițiile din România însemnau o avere, câștigul unui dirijor bun pe mai mulți ani, au fost trecuți în contul meu, căci el, cetățean român fiind, nu avea dreptul la un cont de devize în străinătate și am convenit să ne întâlnim peste câteva luni în România, pentru a înregistra *Horia*... Înregistrarea nu a avut loc." (Bretan, 2013, p. 323) O altă idee care se desprinde din conținutul volumului este că Judit le Bovit, actriță de profesie cu o cultură literară deosebită, însă neinstruită în domeniul muzical, a fost pusă deseori în situația de a gestiona anumite angajamente ale interpreților în abordarea repertoriului Bretan.

Preocupată de a obține cu orice preț răspunsuri categorice în organizarea unor manifestări artistice dedicate memoriei tatălui său și, mai ales flatată de comentariile laudative rostite de nume importante ale artei cântului, nu ripostează în momente exagerate, care pentru un profesionist sunt de neacceptat. „Cu ocazia unei convorbiri de două ore pe care am avut-o la 31 octombrie 2000 la Muzeul Metropolitan din New-York, Angela Gheorghiu a explicat că Bretan este incomparabil mai bun și mai mare decât Enescu... Enescu rămâne mai prejos tocmai în cel mai important punct al probei de forță: acela al conciziei. Proporția: Bretan spune în 4-5 minute ceea ce la Enescu necesită 45 de minute." (Bretan, 2013, p. 367)

Din exemplele oferite, am observat că relația dintre promovare și receptare în cazul compozitorului Nicolae Bretan s-a împlinit diferențiat. Astfel, în prima etapă (1969-1995), reținem opiniile obiective ale unor cercetători, cu rol de evidența importanța creatorului într-o manieră echilibrată, cu consecințe pozitive în reflectarea imaginii lui. În etapa secundă (1997-2013), publicarea demonstrativă a volumelor în perimetrul național și internațional, concepute subiectiv, prin deformări voite ale reperelor istorice, stilistice, muzicale, determină consecințe negative, manifestate în receptarea distorsionată a personalității sale.

8. Receptarea critică în actualitate. Concluzii

Din parcurgerea sistematizată a bibliografiei pe care am interpretat-o în corelație cu observațiile particulare legate de partiturile muzicianului supus atenției noastre, am constatat în mod surprinzător, că *tăcerea asupra lui Bretan* poate fi receptată conjunctural cu ambianța socio-politică și familială tensionată. Adevăratul motiv al recunoașterii parțiale este legat de calitatea

Scanned with OKEN Scanner

îndoielnică a spectacolelor sale, tributare creațiilor de gen ale secolului al XIX-lea și de cultivarea miniaturii vocale în accepțiunea de *romanță* și nu de *lied*.

În privința genului de operă, am observat apropieri evidente de sonoritate, de concepție asupra timbralității și de construcție a dramaturgiei personajelor, în maniera compozitorilor romantici germani: Carl Maria von Weber, Ferdinand von Hiller, Heinrich Marschner.

În abordarea romanței, compozitorul preia modalități de construcție a melodiilor și a tipurilor de acompaniament romantice de la Franz Schubert și Felix Mendelssohn, pe care le simplifică, cărora le conferă o expresivitate diferențiată (delicată, lirică, dramatică, patetică), înscriindu-se pe traseul firesc al creatorilor români care au valorificat acest gen: Gheorghe Scheletti, Iacob Mureșianu, Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu.

Am observat că din punct de vedere stilistic, Nicolae Bretan nu poate fi încadrat în contextul generației sale, a compozitorilor care au contribuit evident la dezvoltarea genurilor aflate în discuție.

Ne confruntăm cu manifestarea fenomenului de epigonism[26], caracteristic creatorilor minori, ce preiau fără a inova modalități de expresie și de limbaj de la compozitorii majori, apartenenți unui stil epuizat din punct de vedere cronologic. Considerăm că afilierea la categoria creatorilor minori nu subminează valoarea personalității lui Nicolae Bretan, muzicianul fiind perceput în actualitate, mai ales prin contribuțiile în domeniul interpretativ.

În acest sens, am observat un decalaj în maniera de edificare a receptării din perspectivă teoretică și practică. Dacă publicarea articolelor în presa vremii sau comentariile din reviste de specialitate au condus la recunoașterea treptată a compozitorului, în plan interpretativ, s-a produs într-adevăr fenomenul renașterii Bretan, prin multitudinea manifestărilor care i-au fost dedicate.

Deși sonoritatea lucrărilor vocale se remarcă prin simplitatea marcantă și nu prin simplificarea voită a muzicii, Bretan rămâne artistul apreciat de interpreți pentru farmecul melodiilor sale. Compozitorul minor talentat, muzicianul cu valoare culturală, a cărui creație simplă, de efect asupra publicului meloman, are capacitatea de a rezista în timp, în afara oricărei exagerări.

Referințe

Avakian, D. (2009). Evenimentele muzicale ale miezului de stagiune. *România literară*, nr. 7, p.1. www. romlit. ro/index.pl/ evenimentele muzicale ale miezului de stagiune.

[26] *Epigon* – denumire pentru artiști de valoare minoră, care imită mijloacele de expresie specifice unui mare creator (https://dexonline.ro/definitie/epigon).

Scanned with OKEN Scanner

Brâncuşi, P. (1969). *Istoria muzicii româneşti*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR.

Bretan, J. (2013). *Uraganul. O viaţă pentru Nicolae Bretan. Mărturie în fragmente*, Cluj-Napoca: Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 500 p.

Constantinescu, G. (1973). Nicolae Bretan. *Contemporanul, 16 (179)*, 13 aprilie. Bucureşti.

Cosma, O. L. (1983). *Hronicul Muzicii Româneşti*, vol. V (1898-1920). Bucureşti: Editura Muzicală.

Cosma, O. L. (1995). *Universul muzicii româneşti*. Bucureşti: Editura Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România.

Cosma, O. L. (1996). Ce se mai scrie despre Nicolae Bretan. *Muzica, 2*, 123-139. Bucureşti: Editura Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România.

Cosma, V. (1980). Opera română: Horia de Nicolae Bretan. *Muzica, 9*, 28-30. Bucureşti: Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R.

Cosma, V. (1989). Nicolae Bretan. *Muzicieni din România*, Lexicon, vol. 1 (A-C) (pp. 207-214). Bucureşti: Editura Muzicală.

Foucault, M. (1980). What is an Author? *Language, Counter – Memory, Practice, Selected Essays and Interviews* (pp. 299-314). Ithaka, New-York: Cornell University Press.

Gagelmann, H. (2005). *Nicolae Bretan Liedurile sale, operele lui viaţa sa*, traducere de Petru Forna, revizuire de Pavel Puşcaş, Cluj-Napoca: Teogost.

Gherghel, I. (1936). Luceafărul lui Nicolae Bretan. *Gazeta ilustrată, 1-2*, 6-7. *Viaţa muzicală în Ardealul de după Unire*, partea I, *Activitatea Operei Române din Cluj, în decurs de 16 stagiuni (1919-1935)* cu un adaos privitor la ultimele patru stagiuni (1935-1939). Cluj: Tipografia Naţională.

Gherghel, I. (1939). Horia de Nicolae Bretan. *Gazeta ilustrată, 7-8*, 102. *Viaţa muzicală în Ardealul de după Unire,* partea I, *Activitatea Operei Române din Cluj, în decurs de 16 stagiuni (1919-1935)* cu un adaos privitor la ultimele patru stagiuni (1935-1939). Cluj: Tipografia Naţională.

Hofmann, A. (1973). Concert Nicolae Bretan. *România liberă, 31, 8858*, 17 aprilie, 2. Bucureşti.

Lowens, I. (1983). Nicolae Bretan, *Lieduri pe versurile poeţilor Heinrich Heine, Nikolaus Lenau, Reiner Maria Rilke*, XI. Budapest: Editio Musica.

Miletineanu, G. (1937). Horia de Nicolae Bretan. *Muzică şi poezie*, anul II, *6*, aprilie, 30. Bucureşti: Editura Fundaţiilor Regale. ,

Ursu-Dragoş, V. (1937) Horia de Nicolae Bretan. Periodicul *Muzică şi poezie*, anul II, *4*, februarie, 32. Bucureşti: Editura Fundaţiilor Regale.

Scanned with OKEN Scanner

Mituri antice greceşti în opera românească. *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu

LAURA OTILIA VASILIU
Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi
ROMÂNIA*

Rezumat: Interesul compozitorilor români de operă faţă de mitologia greacă începe cu inegalabila capodoperă enesciană – tragedia lirică *Oedipe* (1921-1931). Concepţia artistică de sorginte realist-postromantică se concretizează în legătura indisolubilă dintre text şi muzică, în sinteza originală a celor mai expresive mijloace componistice înregistrate în tradiţia genului şi deschiderea spre elemente de limbaj muzical de acută modernitate. Operele româneşti compuse după cunoaşterea partiturii lui George Enescu, determinată de premiera de la Bucureşti din 1958, reflectă un interes sporit faţă de subiectele mitologice, în forma poetică a tragediilor antice semnate de Euripide, Eschil şi Sofocle. Semnificative creaţii muzicale româneşti scrise în perioada de avangardă din anii 1960-1980 – operele *Prometeu* de Doru Popovici, *Oedipe la Colonos*, *Orestia I – Agamemnon, Orestia II – Choephorele, Orestia III – Eumenidele* de Aurel Stroe, *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu – la care se adaugă titluri ale artei scenice contemporane – *Oreste & Oedip* de Cornel Ţăranu – propun noi interpretări filosofice şi artistice ale miturilor originare. În acelaşi timp, lucrările amintite reprezintă repere ale transformării multiple şi radicale a genului de operă în cultura românească. Accentuarea caracterului epic, cameralizarea genului şi extrapolarea alternativă a elementelor din complexul sincretic, dezvoltarea unor noi modalităţi de spectacol, de transmisie sonoră şi video – sunt trăsături ale noului stil de operă, asociat subiectelor puternice şi simple ale tragediei antice. În acest sens, opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* (1968) este o treaptă semnificativă în metamorfoza genului, valoarea sa artistică înnoitoare fiind confirmată de o importantă distincţie internaţională oferită compozitorului Pascal Bentoiu – *Prix Italia* al Radioteleviziunii italiene din Roma. Suflul poetic al textului, extras din capodopera teatrului antic, *Ifigenia în Aulida* de Euripide, caracterul imnic-oratorial al muzicii, economia şi capacitatea expresivă a mijloacelor componistice, configurate în relaţia voce, orgă, percuţie, mijloace electro-acustice – sunt laturi asociabile în tălmăcirea temei majore de valoare universală: necesitatea jertfei feciorelnice în procesul unei construcţii durabile.

Cuvinte cheie: mitologia greacă, genul de operă, compozitori români, opera radiofonică; mijloace electro-acustice.

* otiliastrug@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

Motto:
„Funcția principală a mitului este de a releva modelele exemplare ale tuturor riturilor și ale tuturor activităților omenești semnificative."
Mircea Eliade

1. Introducere. Miturile, tragedia și evoluția operei

Valorificarea artistică a miturilor Greciei Antice în cultura europeană, începând cu epoca Renașterii, este un fenomen cunoscut. Mai mult, se susține formarea conștiinței de sine a Europei Vestice prin continuarea culturii vechii Elade, datorită unor trăsături particulare preluate din arta și teatrul grec în replicile sale neoclasice și moderne. Ne gândim la reflectarea omenescului pur, cu forța și slăbiciunea sa, la relațiile duale existențial-simbolice dintre imanent și transcendent, rațional și irațional, și mai presus, la contradicția ireconciliabilă a luptei eroice a omului împotriva fatalității.

Forța și sublimul tragediei din miturile grecești dramatizate au marcat, de asemenea, devenirea genului de operă în Europa, aspect ce necesită însă și astăzi un scurt comentariu. Fără a alcătui majoritatea subiectelor, mitologia greacă a alimentat momentele cheie ale evoluției teatrului liric. Astfel, dacă mitul lui Orfeu este mitul fondator al operei în jurul anului 1600, gradul de întrepătrundere a tragediei cu muzica va crește în structura unei noi specii de spectacol – *Tragédie en musique* sau *tragédie lyrique* – creată de compozitorii francezi ai Barocului (în primul rând, Jean-Baptiste Lully), având stimulentul marilor dramaturgi neoclasici contemporani – Racine și Corneille. De aceea, nu pare deloc întâmplător că celebra reformă a operei înfăptuită de Chr. W. Gluck utilizează modelul sincretismului artistic, temele și structura tragediei grecești. Dacă celelalte specii dezvoltate în secolele XVIII și XIX – să amintim doar *opera seria* (ce utilizează mai mult mitologia romană), *opera-balet*. opera comică (*Opéra comique*), *grand opera* – apelează rareori la subiectele mitologiei grecești, interesul pentru forța sentimentelor, ambiguitatea epicului mitic, exprimat uneori alegoric va reveni în următorul val neoclasic de la începutul secolului XX.

Criticând teatrul și creația de operă contemporană, cu narațiuni întortocheate și rafinamente psihologice apăsătoare, Claude Debussy a sugerat o cale de ieșire: „n-am putea oare să ne amintim de greci? Oare nu tocmai în Euripide, Sofocle, Eschil aflăm acele frământări omenești în linii simple, cu efecte atât de firesc tragice încât pot fi înțelese de sufletele cele mai rafinate ca și de cele mai puțin pregătite?" (Debussy, 1965, p. 95). Istoria i-a dat dreptate, și astfel, în primele decenii ale secolului XX a reînflorit opera pe subiect clasic, viziunile estetic-muzicale înnoitoare variind între intensități psihologice expresioniste și abstractizări simbolice neoclasice. Nici exacerbarea trăirilor fatale (*Elektra* de Richard Strauss), nici distanțarea obiectivă și formalizarea comunicării (*Oedipus Rex* de Igor Stravinsky) din opera primei jumătăți a secolului XX nu pot fi înțelese fără a avea în vedere rezonanța în lumea

Scanned with OKEN Scanner

artistică a creației teatrale în această tematică, împlinită în zona germană de Hugo von Hofmannsthal, iar în cea franceză de Jean Cocteau.

Tematica mitologică a constituit unul dintre factorii de salvare a genului de operă în perioada avangardei anilor 1950-1970, o sursă de idei generatoare, canalizate și de influența teatrului epic a lui Bertolt Brecht. Opera-oratoriu, opera-pantomimă și mai ales, opera de cameră au fost mediul de încercare a tuturor ideilor noi: extrapolare a textului (muzică de teatru, operă vorbită), extrapolare a muzicii (teatru instrumental), extrapolare a interpretării (*happening*), a surselor și scenografiei (multimedia). Marile narațiuni mitologice preiau și formele de expresie ale contemporaneității postmoderne, marcate de recuperarea tradițiilor, reînvierea artei-ritual, mixarea stilurilor și genurilor artistice din teatrul muzical contemporan.

2. Miturile antice grecești în opera românească

În muzica românească, la fel ca în alte culturi din estul și sudul Europei, genul de operă a reprezentat de la primele creații – începutul secolului XX – forma artistică cea mai elocventă a exprimării specificului național, subiectele dominante ilustrând figuri și momente glorioase ale istoriei românilor. Doar în momentele de maxim artistic, descoperim apelul creatorilor la miturile Greciei Antice, reflectând o gândire transnațională și ascensiunea către idei majore universale. Prin caracterul simbolic și generalizant al subiectului, măiestria și originalitatea componistică, câteva partituri au cucerit astfel recunoașterea internațională. Ne referim îndeosebi la tragedia lirică *Oedipe* de George Enescu (1931), la operele de cameră cuprinse în trilogia *Orestia* de Aurel Stroe (1977; 1981; 1985), de asemenea, la opera de cameră *Oreste & Oedip* de Cornel Țăranu (2000). Creația asupra căreia vom focaliza observațiile – *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu (1968) – se înscrie în această selecție prin noutatea genului de operă radiofonică, prin eficiența mijloacelor de expresie (inclusiv a celor electro-acustice) în crearea unei culori și a unei dramaturgii pur sonore.

2.1. Opera *Oedipe* de George Enescu – sinteză muzicală Est-Vest

Opera *Oedipe* de George Enescu semnifică o epocă și un creator – ambele la nivelul maxim al evoluției. Ca punct de vârf al teatrului muzical european realist – dezvoltat pe firul poeticii aristotelice – Oedip-ul enescian cumulează într-o formă personală tragedia lirică franceză, inclusiv stadiul său de Grand Opéra, drama muzicală wagneriană, ca formă de artă totală (*Gesamtkunstwerk*), opera veristă italiană – la care se adaugă semnele apartenenței la un strat cultural străvechi ce unifică Sud-Estul Europei. Limbajul modal cu nuanțe diferite și niveluri de ambiguitate, oazele de intonație netemperată și de improvizație simulată, momentele de rezonanță sacră bizantină, interpretate altădată în mod excesiv ca semne ale românității,

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă un spațiu mai larg și un fond mai vechi ce se integrează în uriașa sa sinteză muzical-artistică.

În ce privește estetica obținerii expresiei muzicale prin intermediul metaforei, trăsătură fundamentală a genurilor dramaturgice tradiționale, aceasta este promovată de Enescu prin combinarea unor paradigme aparținând istoriei cu altele recent ivite în „catalogul" limbajului muzical și cu modelări artistice personale, ce vor intra definitiv în bagajul simbolurilor sonore. Stăpânirea și osmoza tuturor mijloacelor, în condițiile unei complexități maximale a limbajului postromantic și modern timpuriu, dar și interpretarea textului în cheie umanist-creștină, nu putea fi „pusă în scenă" decât de un creator de altitudinea lui George Enescu. În plan istoric, continuarea direcției pe care s-a înscris *Oedip* a devenit imposibilă. N-a mai permis nici epoca – ce înlocuiește modelul sintezei cu cele ale extrapolării, abstractizării și simplificării – dar nici un creator asemenea lui Enescu nu s-a mai ivit!

2.2. Opera interbelică de influență franceză

Influența școlii neoclasice franceze, a cultului ei pentru tragedia antică greacă o regăsim și în activitatea altor compozitori români, absolvenți ai *Schola Cantorum* din Paris și aflați în cercul enescian. Ne referim la Dimitrie Cuclin, autor a două partituri de teatru muzical – *Agamemnon* (1922), *Meleagridele* (1958), care nu au fost interpretate niciodată, și la Marcel Mihalovici, semnatar al operei *Phèdre* (1949), pusă în scenă în teatre europene dar neconsacrată de muzicologia genului. Titlurile atestă atât preocuparea muzicienilor pentru integrarea melosului folcloric în limbajul european modern cât mai ales, interesul pentru tematica de semnificație universală, dezvoltat într-o perioadă în care direcția principală a culturii românești, a muzicii implicit, era de orientare naționalistă. Cele două nume pot fi astfel asociate cu cele ale unor mari intelectuali români interbelici, autori de texte dramatice inspirate de mitologia elină, precum Nicolae Iorga, Mircea Eliade sau Radu Stanca, pentru care istoria, specificul, culoarea națională nu intră în contradicție cu miturile fondatoare ale culturii europene; fără să mai vorbim de cercetarea în premieră europeană a mitului de către Mircea Eliade[1].

2.3. Avangarda, politica și opera românească

Deschiderea culturală, aspirația la valorile universale ale unor autori și căutarea alternativei la politica proletcultistă, ulterior naționalistă, promovată de regimul comunist din România, pare să constituie fondul alegerii tematicii mitice în operele scrise după 1950. De exemplu, în opera *Prometeu*, 1958 (pe

[1] Ne referim la *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949 și la *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

un text de Victor Eftimiu[2]), Doru Popovici se afirmă ca unul dintre primii compozitori de avangardă, exprimând dramatismul narațiunii, prevalența sentimentului tragic în limbaj serial-dodecafonic, colorat cu intonații românești. Opera poartă astfel semnificația unui adevărat act eroic în contextul istoric dat, înfăptuind și un pas important în modernizarea tehnicii de compoziție.

Opera românească ulterioară cunoașterii tragediei lirice *Oedipe* de George Enescu (după premiera bucureșteană din 1958) reflectă metamorfozele genului. Expresivitatea dramatică în muzică se asociază cu viziunile artistice generale – suprarealism, abstracționism, curent arhetipal –, cu tendințele din arta dramatică – teatrul epic, teatrul absurdului, teatrul total –, cu tehnicile muzicale de avangardă – serializarea integrală, textura, muzica improvizatorică, polistilismul – dar și cu noile modalități de spectacol, de punere în scenă, transmitere sonoră și video (operă/muzică dramatică de concert, operă radiofonică). Oferim, în cele ce urmează, câteva exemple ale diversității estetice și stilistice în conceperea mitului antic.

În ordine cronologică, primul titlu este *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu (1968), operă radiofonică imaginată ca sensibilă actualizare a atmosferei din tragedia antică. Tipologia și structura sa se supun textului semnat de Euripide, caracterului evocator, narativ, imnic și, doar în mod secundar, dramatic. Textul este declamat în manieră teatrală, cu nuanțe diverse, de la tânguire la strigăt, și cântat simplu, preponderent monodic – vocalizele și țipătul-*glissando* din final fiind singurele semne ale dramei personale. Secțiunea instrumentală – redusă la orgă și percuție – creează o metaforă sonoră simbolică, uneori punctual-ilustrativă, anticipând și reverberând înțelesul cuvântului.

În cele ce urmează, se impune mai întâi creația de operă a lui Liviu Glodeanu – un creator deosebit de înzestrat și de original, autor al muzicii dramatice de concert, *Ulysse* și a operei-balet-pantomimă cu același titlu. Mult mai promovată datorită subiectului său, opera-oratoriu *Zamolxe* (1969) valorifică funcția inițială de ritual a tragediei antice, atribuind corului poziția principală și exploatând cu o tehnică complex-formalizată mijloacele efectelor de masă, experimentate cu puțin timp în urmă de Xenakis și de avangarda poloneză. Aflăm aici texturi uriașe cu inserții aleatorice, blocuri sonore dinamice sau compacte. Iar dacă adăugăm ascendența stravinskiană din secțiunile cu dezlănțuiri dionisiace, avem întreg imaginarul sonor al primitivismului trac, în viziunea lui Liviu Glodeanu: „o muzică aspră [...] plină de energie și culoare" (Vieru, 1994, p. 277).

Trilogia cetății închise sau *Orestiile* lui Aurel Stroe – considerate pe bună dreptate capodopere ale muzicii noi și tratate pe larg de muzicologia

[2] Scriitor de origine aromână, traducător și autor de piese de teatru cu subiect mitologic

Scanned with OKEN Scanner

românească – sunt opere de cameră ce valorifică cu o fantezie uluitoare datele expresiv-structurale ale teatrului muzical, inclusiv ale celui instrumental. Stroe concepe partitura ca un „contrapunct liber față de textul antic" stabilind doar „în anumite puncte-cheie relații consonante cu acesta. [...] Întâlnirea reală – precizează autorul – nu are loc pe planul analogiei dintre acțiunea dramatică și limbajul muzical, ci la nivelul mai adânc al unor izomorfisme structurale. [...] Acolo unde se exprimă decrepitudinea cetății, forma muzicală dorește să fie ea însăși decrepită, ea nu se mulțumește a ilustra, ci se implică, autodistrugându-se." (Stroe, 1983, pp. 26-27) În *Orestia II* (1977), de exemplu, alternanța și suprapunerea celor 4 sisteme de acordaj (temperat european, șirul armonicelor naturale, pitagoreic, bazat pe șirul de cvinte perfecte, sistemul indian *raga*), reprezentând tot atâtea culturi incompatibile, constituie miezul rupturii structurale a operei, intenționată de autor ca metaforă a sensului epic al textului. Subtitlul *Trilogia cetății închise* poate fi descifrat și în cheie politică, ca simbol al revoltei autorului față de ideologia comunistă, față de izolarea culturală a românilor.

După operele lui Stroe, în care reflecția asupra istoriei și științei se întrepătrunde cu experimentul cutezător, după plecarea sa din România (1985), mitologia greacă nu mai apare în creația compozitorilor români. Abia în anul 2000, Cornel Țăranu compune opera de cameră *Oreste & Oedip* (pe libretul lui Olivier Apert), cu precizarea „operă-teatru". Intertextualitatea post-modernă definește viziunea autorului prin unirea celor două mituri ale antichității eline, armonizarea teatrului muzical neoclasic cu cel de avangardă, a formelor fixe instrumentale cu fragmente citate.

3. Opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu

Abordarea unui subiect aparținând literaturii antice grecești nu este deloc întâmplătoare pentru Pascal Bentoiu. Formarea din anii de liceu și din prima tinerețe atestă pătrunderea tot mai adâncă în cunoașterea tragediei clasice, prin traduceri, dar și prin lectură directă în limba greacă. Mărturiile biografice susțin această idee, documentând perioadele de studiu ale limbii și literaturii antice grecești, semnificativă fiind cea dintre anii 1950 și 1953, petrecută în atmosfera de constrângere extremă a serviciului militar special[3]. Modul său de salvare a fost lectura scrierilor clasice, printre care și *Iliada* (Bentoiu, 2006, p. 264). În anii ce au urmat, acumularea culturală s-a asociat cu experiența componistică. Decisive au fost prietenia intelectuală și colaborarea cu poetul Alexandru Mircea Pop, traducător al dramaturgiei antice grecești în limba română, și cu regizorul de teatru Vlad Mugur, la solicitarea căruia Bentoiu a scris muzică de scenă pentru spectacolele *Orestia*, 1964 și *Ifigenia în Aulis*, 1966.

[3] Din motive politice, compozitorul a fost obligat să-și facă serviciul militar timp de trei ani (1950-1953) la Direcția Generală a Serviciului Muncii.

Scanned with OKEN Scanner

Opera *Jertfirea Ifigeniei* a fost comanda Radioteleviziunii Române din vara anului 1968, în vederea participării la concursul *Prix Italia*, competiție ce a promovat compozitori și creații contemporane de răsunet. Evenimentul a stimulat autorul în asimilarea mijloacelor de expresie proprii muzicii electro-acustice din acel moment de dezvoltare, utilizate de radiofonia din România mai ales în teatru și proză dramatizată. Repertoriul de operații tehnice posibile era destul de limitat, constând în deformarea și amplificarea sunetului înregistrat, mixarea și suprapunerea straturilor sonore, adăugarea de efecte naturaliste sau acustice. Valorificând cu moderație aceste mijloace, dar integrându-le în partitură în completarea unei scrituri sobre și judicios elaborate, Bentoiu afirmă o viziune componistică bazată pe sugestia sonoră sensibilă, de subliniată expresivitate, a timpului, spațiului și caracterului ritualic-dramatic ale tragediei. Creația sa se diferențiază astfel de alte lucrări prezentate de-a lungul anilor la *Prix Italia*. Avem în vedere, de exemplu, sonoritatea tradițională de operă postromantică din *Ifigenia* (1950) de Ildebrando Pizzetti sau cea de acută modernitate, preponderent electronică din *Elektra* (1960) de Henri Pousseur.

3.1. Semantica și dramaturgia timbrală

Libretul (realizat de autor în colaborare cu traducătorul Alexandru Mircea Pop) este cheia înțelegerii partiturii. Autorul a optat pentru esențializarea narațiunii, alegând fragmente cheie ale tragediei, cu funcție variată – epică, poetică și axiomatică – și prin reducerea personajelor sonore la triunghiul dramatic Agamemnon – Ifigenia – Corul. Astfel, în economia lucrării, domină sonoritatea instrumentală. Textul declamat printr-o varietate de tehnici sau cântat monodic (rar la 2 voci) este alternat cu secțiuni instrumentale ce continuă, completează și amplifică înțelesul cuvântului.

De la prima audiție, ascultătorul se poate transpune în atmosfera tragediei antice, fără a fi obligat să perceapă toate meandrele sale narative. Știința lui Bentoiu de a evoca timpul evenimentelor, cultura greacă dar și atemporalitatea mitului prin sonoritatea timbrală, în primul rând, ni se pare astăzi firească, de la sine înțeleasă. Cu toate acestea, la nivelul experienței componistice din anii 1960, meritul său este deosebit. A ales orga, poate nu atât pentru evocarea instrumentului antic, ci ca fiind purtătoarea melosului, a dramei, a funcției sale în cadrul requiem-ului. Totodată, utilizarea frecventă a registrelor acute oferă sugestia vechilor instrumente de suflat euroasiatice (a legendarului *aulos*). Sonoritatea cristalină a percuției melodice creează imaginea purității, imaterialității, a caracterului celest al nunții olimpiene. Gongul, *tam-tam*-ul, *piatti*, tamburina etc. reprezintă sugestii textuale ale antichității eline, participând alături de o largă varietate a percuției ritmice la procesiunea ritualică.

Scanned with OKEN Scanner

Voce actor – Agamemnon Voce actriță – Ifigenia	Concepție teatrală în alegerea personajelor principale
Soprană solo – Ifigenia	Monodia antică, puritatea expresiei
Cor: • Declamație ritmică • *Sprechstimme/sprechgesang* • Cântare monodică sau pe 2 voci	Tragedia antică: caracterul narativ, ritualic, participativ

Tabel 1 Funcțiile timbrelor vocale

Orgă	• Armonie, dramă, requiem • Vechi instrument de suflat euroasiatic (*aulos*) • Instrument antic
Percuție melodică: Xilofon *Glokenspiel* Vibrafon	• Puritate • Imaterialitate • Caracter celest
Percuție (ritmică): Timpani, talgere, gong, *tam-tam* Tamburină, *woodblock*, *temple block*, *Tom-tom, Bongos* Toba mare, trianglu, *Claves, Maracas*, Mașina de vânt Pian (ca instrument de percuție)	• Ritual arhaic • Asocieri timbrale cu instrumente antice • Reverberații în timp și spațiu

Tabel 2 Funcțiile timbrelor instrumentale

Știința și arta lui Pascal Bentoiu se relevă o dată în plus în crearea dramaturgiei timbrale prin dezvoltarea alternativă a funcțiilor narative, de melos dramatic și de ritual. În tabelul 3, reprezentând partea I a operei, încheiată în momentul secțiunii de aur, putem urmării această evoluție prin alternanță a poeticii dramatice. Observăm, de asemenea, consecvența în asocierea **orgă – narațiune – melos dramatic/poetic**, pe de o parte, **percuție – text axiomatic – ritual**, pe de altă parte.

Secțiuni	**Moment narativ/dramatic**	**Timbrul dominant**	**Scriitură muzicală. Efecte sonore**
I.	Motto: timpul mitic, prevestirea dramei	Voce actor (Agamemnon)	Recitare
	Contemplarea măreței flote ahee	Cor femei	Recitare ritmată Recitare multivocală Recitare colectivă aleatorică

Scanned with OKEN Scanner

	(narațiune – melos dramatic)	Orgă	Polifonie – omofonie Modalism diatonic (moduri grecești antice) Sistem tonal-cromatic axial (Bartók): ***mi-sib***
II	Oroarea războiului fratricid (text axiomatic – ritual)	Percuție	Polifonie punctualistă Improvizație controlată
		Cor	*Sprechgesang* armonic
		Mijloace electro-acustice	Mixaj de planuri și efecte acustice
III	Puritatea feciorelnică și iluzia nunții (Narațiune – melos poetic) *(attacca)*	Voce soprano	Vocaliză – diatonic
		Cor	Recitativ melodic
		Orgă	Evoluții armonice nefuncționale – arhaică
IV	Interludiu instrumental (Sugestie de ceremonial, ritual întrerupt, distrus, deconstruit)	Percuție Orgă	Alternanță obsesivă dintre două structuri;
V	Dezgustul în fața slăbiciunii umane copleșită de silnicia soartei (text axiomatic – ritual)	Cor	Recitare ritmată multivocală
		Orgă	Scriitură polifonică imitativă Modalism diatonic – cromatic dens
		Percuție	Punctări la talgere și gonguri
		Mijloace electro-acustice	Mixarea în recurență a două suprafețe sonore
VI	Evocarea petrecerilor olimpiene ale nunții simbolice (narațiune – melos poetic)	Cor Orgă	Monodie diatonică Armonizare la 2 voci *Sprechstimme* colectiv improvizatoric
VII	Rostirea sentinței (text axiomatic – ritual) (*Sectio aurea*)	Percuție Clavecin	Scriitură imitativă Polifonie de *ostinato*-uri
		Voce actor (Agamemnon)	Strigătul sentinței
		Mijloace electro-acustice	Voce reverberată, distorsionată, mixată cu copia ei pentru efectul de ecou

Tabel 3 *Jertfirea Iphigeniei*, partea I: semantică și dramaturgie

Scanned with OKEN Scanner

În partea a II-a, ritualul sacrificării este sugerat prin structurile repetitive şi semnalele reverberante ale percuţiei, suprapuse unui text scurt cu valoare simbolică iar monologul Ifigeniei este declamat şi cântat în ambianţa dramatică a armoniilor bogate ale orgii. În punctele extreme sunt dispuse momente muzicale fără cuvinte, sfâşietoare prin forţa lor dramatică.

Secţiuni	**Moment narativ/dramatic**	**Timbrul dominant**	**Scriitură muzicală. Efecte sonore**
VIII	Culminaţia sentimentului tragic	Voce soprană Orgă	Vocaliză solo şi acompaniată Serialism dodecafonic
IX	Ritualul sacrificării (Text axiomatic – ritual)	Percuţie	Structuri repetitive Semnale sonore reverberate
		Cor	*Sprechstimme* colectiv improvizatoric
		Mijloace electro-acustice	Mixarea percuţiei cu secţiunea corală de la numărul 5
X	Sfâşietoarea acceptare a jertfei (Text poetic tragic – melos dramatic)	Orgă	Sonoritate atemporală şi instabilă tono-modal Virtuozitate instrumentală în figuraţii şi acorduri ample Efecte sonore ilustrative
		Ifigenia: voce recitată şi voce cântată	Monologul eroinei – recitare liberă. Suprapunere voce cântata – voce recitată (inima şi mintea)
		Corul	*Glissando* coral – strigăt de groază
XI	Pustiul morţii – eternitatea – legenda	Maşina de vânt Orgă Percuţie	Modalism diatonic ambiguu Figuraţia continuă sugerând eternitatea Sunete emise la talgere, gong şi tam-tam

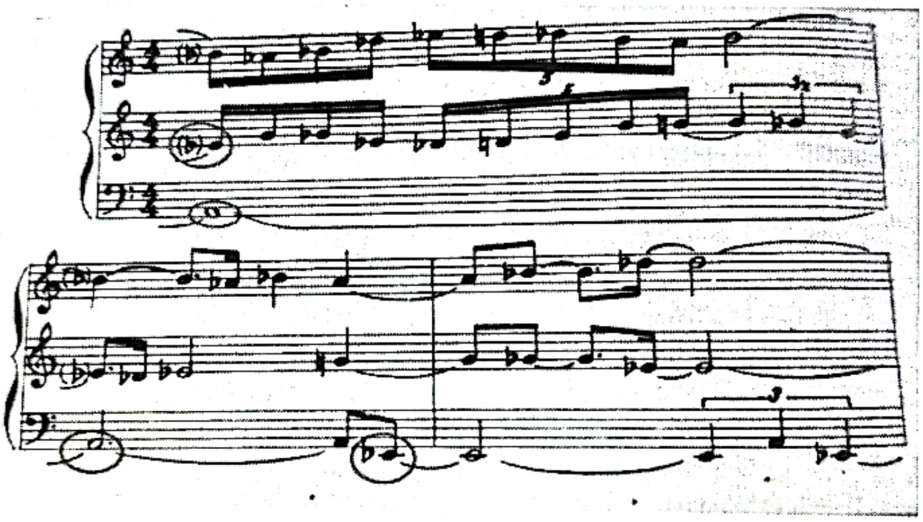
Tabel 4 *Jertfirea Iphigeniei*, partea a II-a: semantică şi dramaturgie

3.2. Concepţia armonică şi polifonică

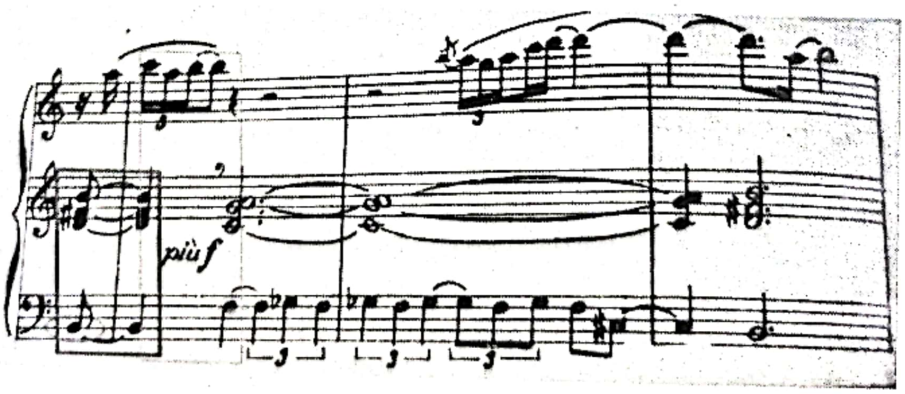
Tehnicile de scriitură armonică şi polifonică ale lui Pascal Bentoiu reflectă echilibrul dintre intenţiile evocării şi cele ale actualizării mitului. Dacă în linia melodică predomină cele două moduri greceşti fundamentale, *dorianul*, şi *frigianul*, armonizarea, funcţionalitatea înlănţuirii acordurilor şi

Scanned with OKEN Scanner

distribuția polifonică reflectă cromatismul modern, dezvoltat pe linie bartókiană. Mobilitatea treptelor, paralelismul acordurilor, structura lor eliptică sau amplificată creează o sonoritate recognoscibilă astăzi ca aparținând creației din Europa de Est. Este semnificativ că Bentoiu nu se mulțumește doar cu expresia și culoarea armoniei, ci creează un sistem de relaționare tonală la interval de cvartă mărită, în spiritual tonalității axiale (Beloiu, 1969, p. 14), afirmat la început între fundamentalele ***mi*** și ***sib*** și transpus consecvent (Ex. 1a, 1b, 1c). Atrage atenția, de asemenea lipsa sa de cantonare în sistemul creat. Astfel, culminația sentimentului tragic, după conștientizarea drumului ireversibil către moarte a Ifigeniei, își află expresia în organizarea sonoră serial-dodecafonică (a se vedea secțiunea a VIII-a).

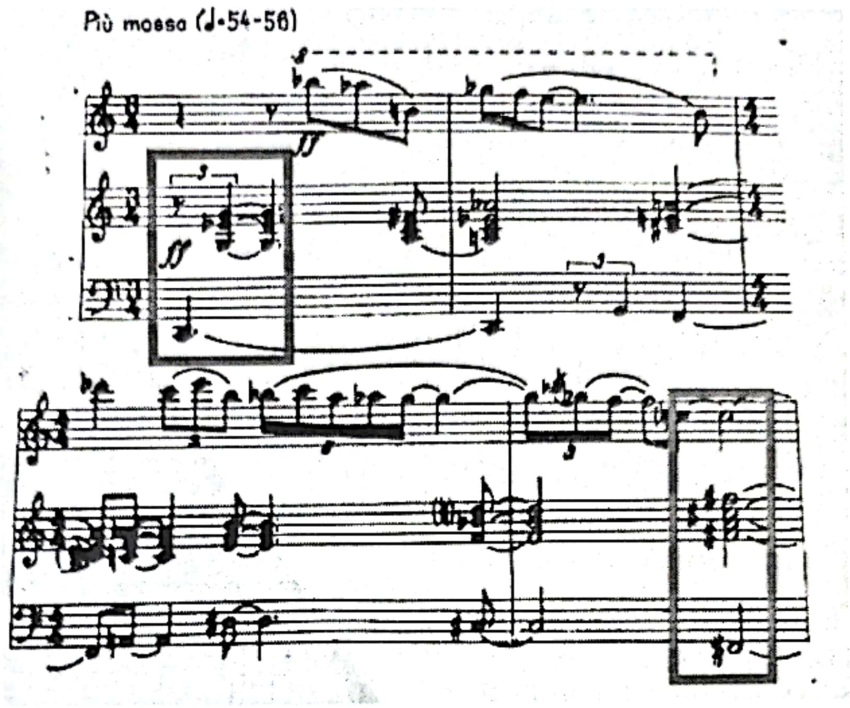


Ex. 1a Secțiunea I, reper 5, ms. 8-10



Ex. 1b Secțiunea I, reper 8, ms. 11-13

Scanned with OKEN Scanner

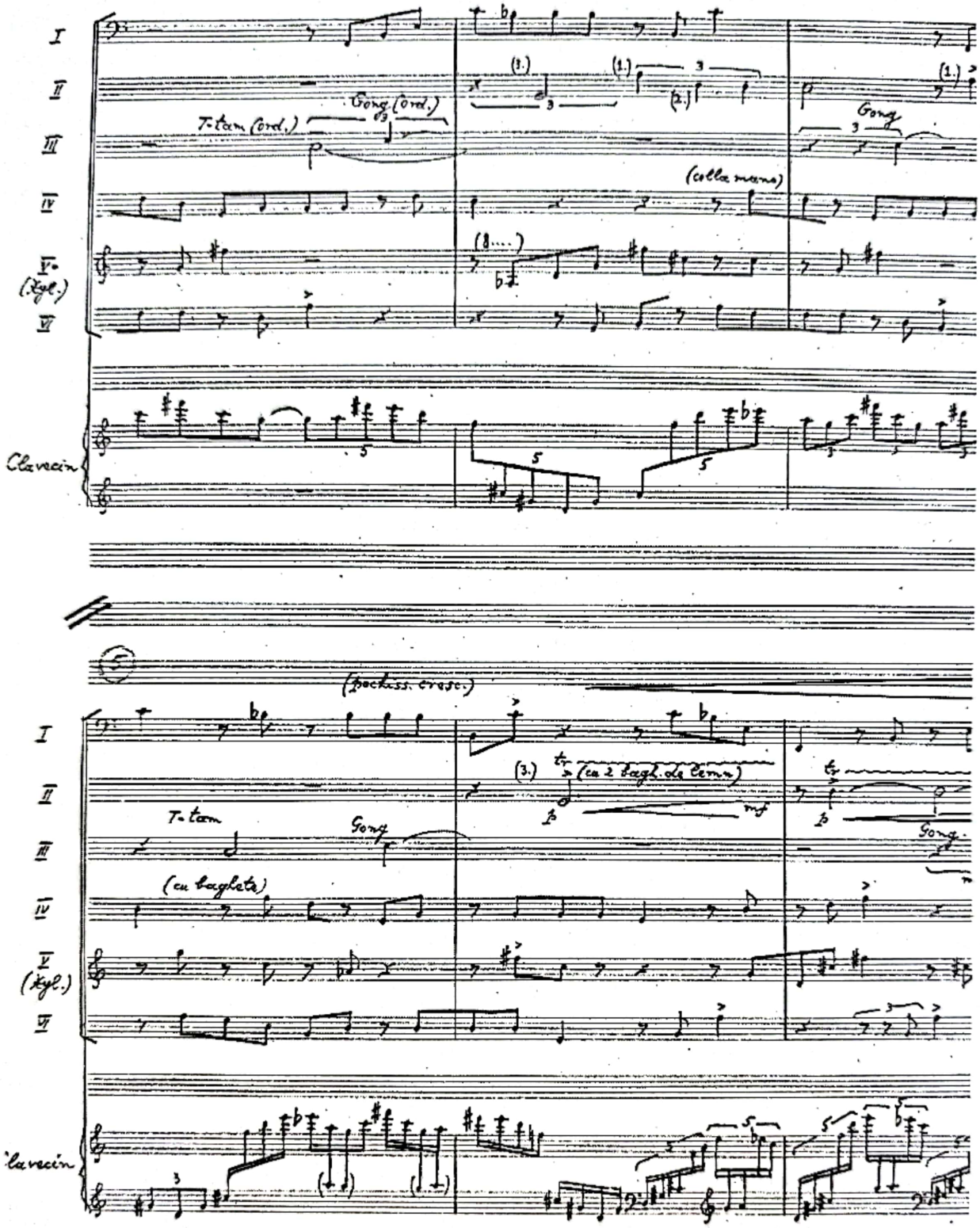


Ex. 1c Secțiunea Va., reper 4, ms. 1-2

Scriitura polifonică joacă un rol important în această partitură, concentrând rigoarea, sobrietatea dar și dinamismul imaginii sonore. Liberă, imitativă, canonică, punctualistă, polifonia scriiturii se asociază în unele momente cu tehnici repetitive sau improvizatorice, de acută modernitate în anii 1960 (Fig. 2).

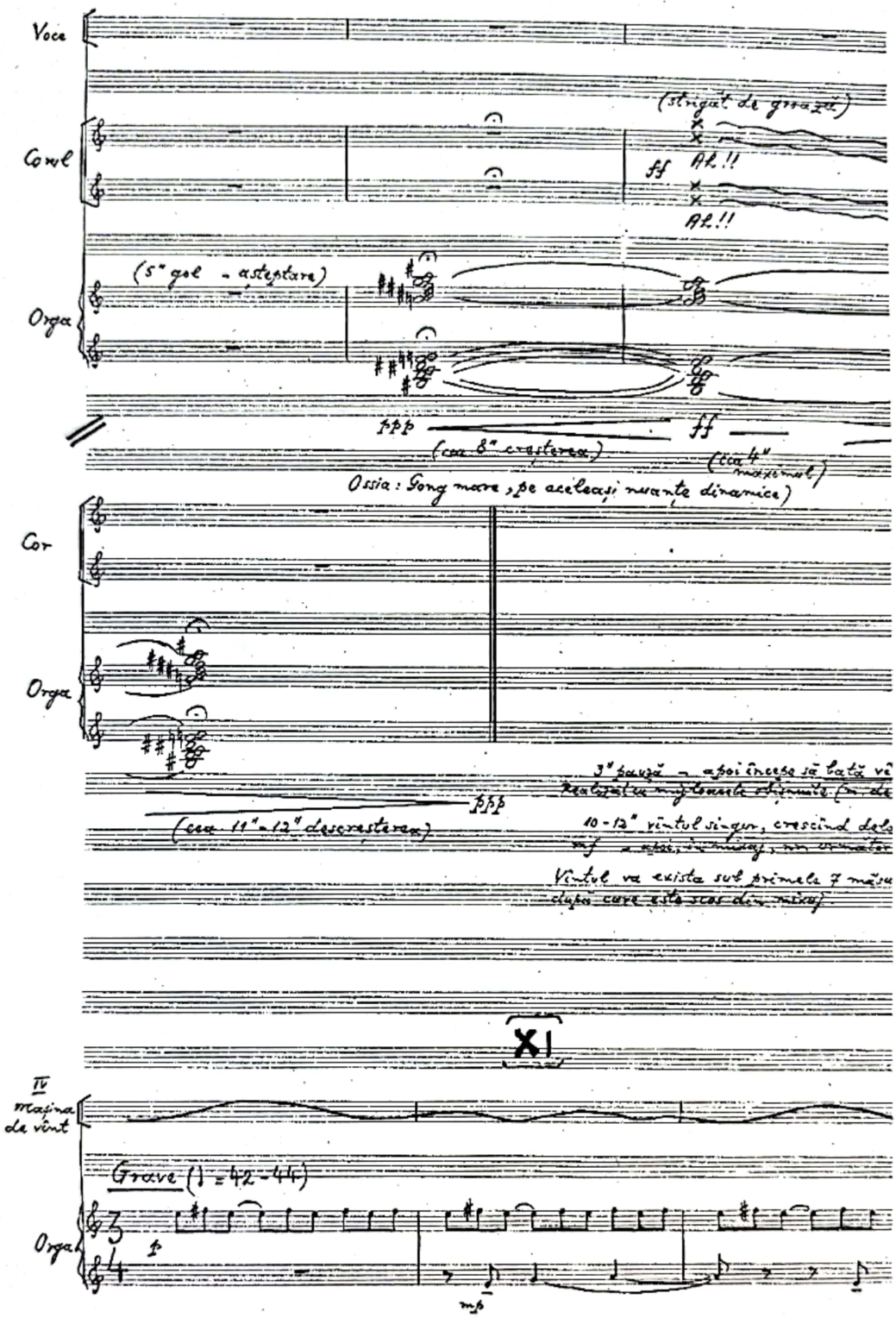
Încercând să selectăm momentele de expresivitate maximă, atragem atenția asupra punctului culminat al operei (secțiunea a VII-a). Textul axiomatic, reprezentând rostirea sentinței, este recitat în *Sprechstimme* colectiv de cor, apoi strigat de Agamemnon, drept condamnare definitivă. Este o secțiune de ritual dramatic în care percuția participă într-o scriitură polifonică și repetitivă de mare efect. Impresionant este și finalul ce grupează ultimele cuvinte ale Ifigeniei, execuția și pustiul eternității după moarte. Remarcăm încă o dată instinctual artistic și capacitatea dramatică a autorului. Înaintea clipei morții, liniștea și așteptarea cu sufletul la gură este absolută (cinci secunde de gol). Urmează un *crescendo* armonic la orgă însoțit de gong în *tremolo* și strigătul de groază al corului prin *glissando* plurivocal.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 2 Secțiunea a VII-a, reper 4, ms. 5-7; reper 5, ms. 1-3

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 3 Secțiunea a X-a, final

4. Concluzii

În urma acestui studiu, percepem mai clar rolul mitologiei și tragediei grecești în dezvoltarea genului de operă. Model absolut al începutului și al configurării tragediei muzicale franceze, mitul antic a reprezentat un puternic

Scanned with OKEN Scanner

imbold al viziunilor artistice extreme din primele decenii ale secolului XX, idee inspiratoare pentru nevoia de abstractizare și ambiguitate a avangardei de după 1950 și sursă a teatrului total al contemporaneității. Mitul a reprezentat celula generatoare a celor mai diverse filosofii și interpretări: morală, umanistă, creștină, politică, socială, ritual-magică, științifică. Deși mai greu adaptabilă genului de operă, supus succesului de public (a se vedea lipsa subiectului în opera romantică), mitologia ca tematică de operă a salvat genul atât de derizoriul și frivolitatea conținuturilor mondene, cât și de pericolul accentuării naționalismului fiecărei culturi. În consecință, putem antologa puține capodopere, între care și titluri de operă românească: în primul rând *Oedipe* de George Enescu. Este indubitabil că operele compozitorilor români scrise după 1950 au reprezentat atât voința unor autori de altitudine culturală și morală de a evita direcțiile și tematica recomandată politic cât și stimulentul experimentării celor mai noi mijloace de expresie sonoră în intersecție cu creația teatrală și general-artistică a timpului.

Ascultând opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu, după aproape 50 de ani de la creare, ni se relevă argumentele juriului care i-a acordat *Premiul Radioteleviziunii Italiene*: eleganța scriiturii sobre, rigoarea structurării, aflarea măsurii între abstract și simbolic, sugestiv și expresiv, datat și atemporal.

Referințe

Bentoiu, P. (1968). *Jertfirea Ifigeniei, operă radiofonică pentru voci, orgă și percuție* (manuscris).

Bentoiu, A. (2016). *Timpul ce ni s-a dat*, vol. 2. București: Vitruviu.

Beloiu, N. (1969). Opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu. *Muzica, 4*, 12-16. București: Editura Muzicală.

Ciocârlie, A. (2013). Dramaturgii români și Antichitatea, *România literară, 47*, preluat din http://www.romlit.ro/index.pl/dramaturgii_romni_i_antichitatea

Debussy, C. (1965). *Domnul Croche antidiletant*, traducere de Alfred Hofman. București: Editura Muzicală.

Eliade, M. (1978). *Aspecte ale mitului*. București: Editura Univers.

Eliade, M. (1992). *Tratat de Istorie a religiilor*. București: Editura Humanitas.

Stroe, A. (1983). Orestia. O raportare esențială. Fața ascunsă a Choeforelor. *Secolul XX, 8*, 24-54. București.

Stroe, A. (1984). *Orestia II. Hoeforele. Teatru muzical în două acte*. București: Editura Muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Vartolomei, L. (1984). *Tipuri fundamentale mitologice și filozofice în operele românești contemporane*. În *Simpozion George Enescu – 1981* (pp. 321-325). București: Editura Muzicală.

Vasiliu, L. (2009). *Romanian musical drama after Enescu's Oedipe. "Hamlet" by Pascal* Bentoiu. În *George Enescu International Musicology Symposium – 2007* (239-250). Bucharest: Editura Muzicală.

Vieru, A. (1994). *Cuvinte despre sunete*. București: Editura Cartea Românească.

Scanned with OKEN Scanner

Creația muzicală românească de sorginte bizantină în perioada 1918-2018

ELENA CHIRCEV
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
ROMÂNIA*

Rezumat: Elaborată în anul în care România comemorează împlinirea a 100 de ani de la desăvârșirea statului național român, lucrarea își propune să realizeze o panoramă a creației muzicale monodice de tradiție bizantină din această perioadă, aparținând psalților români. Deși întreg secolul XX este dominat de valorificarea prin armonizare a melodiilor consacrate din stranele românești, creația muzicală redată cu notația neumatică specifică Bisericii Ortodoxe continuă să existe, dar cu discontinuități. În funcție de schimbările politice intervenite în societatea românească se pot delimita trei perioade distincte ale creației psaltice: a.1918-1947; b.1948-1989; c.1990-2018. Prima perioadă coincide cu ultima fază a procesului de „românire" a cântării bisericești. Cea de a doua corespunde perioadei comuniste și este marcată de hotărârile luate de Partidul Comunist, în privința Bisericii, respectiv de încercarea de uniformizare a muzicii de strană. După 1990, muzica psaltică revine în matca proprie și creația ultimelor două decenii îmbogățește repertoriul cu noi colecții de cântări. Constatăm, așadar, că, pe parcursul unui secol frământat și marcat de schimbările regimului politic, compoziția psaltică înregistrează un hiat în primele decenii ale regimului totalitar, pentru a se îmbogăți, treptat, la început de secol XXI, cu numeroase creații care poartă amprenta specificului românesc.

Cuvinte cheie: centenar, muzică psaltică, cântare uniformizată, neume.

1. Introducere

Cultura românească însumează, alături de filonul tradițional (folcloric) și cel al muzicii de factură cultă, o importantă componentă legată de cultul ortodox: muzica bisericească aparținând tradiției bizantine[1]. În acest domeniu,

* elena.chircev@gmail.com

[1] Pe parcursul lucrării vom folosi sintagma „muzică de tradiție bizantină", încetățenită în muzicologia românească încă de acum câteva decenii. Arhid. Dr. Sebastian Barbu-Bucur își intitula teza de doctorat susținută în anul 1982, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone* (Barbu-Bucur, 1989). Titus Moisescu preciza într-o comunicare susținută la Iași în anul 1993: „Dacă acceptăm denumirea de «muzică bizantină» pentru creația anterioară anului 1453 numai pentru considerentul localizării și al existenței puterii politice a imperiului, pentru creația posterioară anului 1453, mai corespunzătoare și mai conformă cu realitatea ni se pare a fi sintagma «muzică de tradiție bizantină»" (Moisescu, 1995, p. 6). Adesea, muzica de tradiție bizantină a secolelor XIX-XXI este numită și «muzică psaltică» – expresie pe care o vom

Scanned with OKEN Scanner

aportul creator al psalților și dascălilor români s-a manifestat diferit de-a lungul secolelor: mai întâi prin contribuții originale la îmbogățirea acestuia cu imnuri izvorâte din evlavia psalților, călugărilor și preoților autohtoni, iar apoi prin traducerea și adaptarea la limba română a repertoriului de cântări necesar săvârșirii cultului.

Inspirată de evenimentul comemorativ al împlinirii celor 100 de ani de la desăvârșirea statului național român, lucrarea încearcă să sintetizeze unele aspecte privitoare la creația de muzică psaltică autohtonă din perioada 1918-2018 și să rememoreze momente importante ale desăvârșirii unui repertoriu liturgic original, fără a aspira însă la o prezentare exhaustivă a creației românești pentru strană din răstimpul menționat.

Contribuții locale la tezaurul muzical bizantin sunt atestate de diverse documente și de manuscrisele muzicale încă din perioada medievală. Astfel, sunt cunoscute și considerate ca fiind printre primele creații de muzică bizantină din spațiul românesc[2] pripelele lui Filotei Monahul de la mănăstirea Cozia[3], atestate la începutul secolului al XV-lea[4]. Spre finele aceluiași veac, creația autohtonă aparținând tradiției bizantine se afirma cu pregnanță în cadrul mănăstirii Putna, mărturie fiind manuscrisele care conservă cele 186 de cântări semnate de Evstatie, protopsaltul mănăstirii, precum și compozițiile lui Theodosie Zotica și Dometian Vlahu – toate acestea având textul în limba greacă (Moisescu, 1996). Un moment de importanță deosebită îl reprezintă anul 1713, care figurează pe ultima filă a manuscrisului românesc nr. 61 de la Biblioteca Academiei Române, semnat de Filothei sin Agăi Jipei. Intitulat sugestiv „Psaltichie rumanească", manuscrisul cuprinde primele creații muzicale cu text în limba română, aparținând acestei mari personalități din epoca brâncovenească (Barbu-Bucur, 1981, pp. 77-81). Talentul și buna cunoaștere a muzicii bisericești de către psalții autohtoni se manifestă creator și după Reforma muzicii ortodoxe din anul 1814, atât prin numeroasele traduceri și adaptări la limba română ale cântărilor din colecțiile grecești, cât și prin compoziții precum cele ale lui Macarie Ieromonahul (1770-1836), Ghelasie Basarabeanu (?-1851), Anton Pann (?1796-1854), Dimitrie Suceveanu (1816-1898)

---

utiliza uneori și noi în acest text –, fiind astfel diferențiată de muzica bisericească notată pe portativ, în Transilvania și Banat.

[2] Anterior acestora este menționat, pentru primele secole creștine, Niceta de Remesiana, autor al imnului *Te Deum Laudamus* (Vasile Vasile, 1997).

[3] A se vedea: Gheorghe Ciobanu (1979, pp. 269-292), Gheorghe C. Ionescu (1997, pp. 9-41), David Pancza (2013, pp. 472-476).

[4] În lipsa manuscriselor muzicale se presupune doar că fostul logofăt al domnitorului Mircea cel Bătrân este și autorul liniei melodice a micilor tropare care au fost consemnate doar cu text în vechile codice, până la începutul secolul al XIX-lea când melodia a fost notată de Macarie Ieromonahul. A se vedea studiile semnate de Gh. Ciobanu (1979) și Gh. C. Ionescu (1997).

Scanned with OKEN Scanner

sau Ştefanache Popescu (1824-1911), psalţi care au promovat la strană, alături de traducerile din sursele greceşti, şi unele creaţii proprii.

Pe parcursul secolului scurs de la înfăptuirea Marii Uniri, spiritul creator al slujitorilor Bisericii s-a manifestat cu şi mai multă pregnanţă. Dar, aşa cum remarca părintele Nicu Moldoveanu, „se poate afirma că secolul al XX-lea, cantitativ vorbind, este ceva mai sărac decât cel precedent" deoarece compozitorii psalţi au fost preocupaţi mai mult de cizelarea repertoriul transmis din secolul anterior şi de conturarea unui repertoriu coral care să valorifice sursele monodice existente (Moldoveanu, 2010, p. 123). Predominanţa creaţiilor pe mai multe voci este şi o consecinţă a transformărilor din societatea românească, survenite după unirea din anul 1859 a celor două Principate Române – Ţara Românească şi Moldova. Reformele întreprinse atunci de domnitorul Alexandru Ioan Cuza au vizat – pe lângă interzicerea folosirii altor limbi decât româna, în biserică (1863) – şi introducerea muzicii corale în serviciul religios, iar prin legea din 1864, statul a încercat să impună oficierea serviciului religios cu ajutorul corurilor armonice (Moisil, 2018, p. 73), inclusiv prin includerea în programa şcolară a seminarelor teologice şi a şcolilor laice a studiului muzicii corale[5]. Cântatul în cor, la oficierea Sfintei Liturghii, a devenit o practică curentă, peste tot unde exista posibilitatea organizării unui astfel de ansamblu. Existenţa a numeroase coruri – bisericeşti şi laice – a stimulat şi creaţia religioasă, mulţi dintre dirijorii de coruri, dar şi dintre preoţi şi cântăreţi bisericeşti, armonizând melodii de strană sau compunând lucrări corale religioase.

Cu toate acestea, monodia redată cu notaţia neumatică specifică Bisericii Ortodoxe a continuat să se manifeste în zonele extracarpatice ale României, unde semiografia neumatică este în uz şi astăzi, spre deosebire de Transilvania, unde portativul a fost adoptat încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea[6]. Aşa cum vom constata însă, pe parcursul unui secol frământat şi marcat de schimbările regimului politic, după perioada în care se conturează clar un repertoriu cizelat şi modernizat, compoziţia psaltică înregistrează un hiat în primele decenii ale regimului totalitar, pentru a se îmbogăţi, treptat, după 1990, cu numeroase creaţii care poartă amprenta specificului românesc. Se

[5] În privinţa măsurilor luate la nivel de stat, Costin Moisil arată, printre altele, că: „o colecţie de cântări pentru Dumnezeiasca Liturghie aranjate pe două voci de Alexandru Podoleanu, era tipărită în 1889 cu menţiunea «Aprobate de Sf. Sinod şi de onor. Minister al Cultelor şi Instrucţiunii Publice pentru clasele primare din ţară»". Începând cu „1899 şi elevii din învăţământul secundar ne-teologic se familiarizau cu muzica armonică bisericească şi, uneori, o cântau la slujbe. Din 1908, învăţarea cântărilor bisericeşti pe trei voci şi interpretarea lor regulată la slujba de duminică deveneau obligatorii pentru elevii şcolilor primare rurale" (2018, pp. 73-74).

[6] A se vedea detalii privitoare la folosirea portativului pentru notarea muzicii bisericeşti în România în lucrarea noastră, *Muzica românească de tradiţie bizantină între neume şi portativ*, ediţia a II-a revizuită, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.

Scanned with OKEN Scanner

delimitează astfel clar, datorită schimbărilor din societatea românească, trei etape de creație: **a.** 1918-1947, **b.** 1948-1989 și **c.** 1990-2018. Vom încerca să rezumăm, în continuare, o parte a contribuțiilor din acești o sută de ani la fondul de cântări bisericești din România.

2. Stabilitate și efervescență: creația muzicală psaltică în prima jumătate a secolului al XX-lea (1918-1947)

Începutul secolului al XX-lea coincide cu perioada în care, conform opiniei regretatului bizantinist arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, se derulează ultima fază a procesului de „românire" a cântării bisericești[7]. Psaltul Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) este cel care a avut un rol hotărâtor la finalizarea acestui proces, derulat pe parcursul mai multor secole. Prin întreaga sa activitate, acesta va rămâne figura proeminentă a primei jumătăți a veacului trecut, dar nu este singurul creator de muzică psaltică al perioadei menționate.

Din paginile cărților de istorie a muzicii bisericești, din studii și articole de lexicon, se evidențiază câteva nume ale psalților care au compus în perioada interbelică cântări pentru diverse servicii religioase. Fără a lua în seamă pe cei care au realizat ediții critice ale cărților de cântări bisericești publicate în secolul al XIX-lea, am identificat 19 autori de cântări de strană, în majoritate, acestea fiind promovate și pe calea tiparului. În ordine cronologică, compozitorii reținuți din bibliografia consultată sunt următorii: Ieromonahul **Irinarh Vântul** (?1860-1940?), **Theodor Stupcanu** (1861-1926), **Damian S. Rânzescu** (1862-1948), **Nicolae Severeanu** (1864-1941), **Gherontie Nicolau** (1867-1948), **Amfilohie Iordănescu** (1870-1937), **Episcopul Evghenie Humulescu-Pitești**eanu (1870-1931), **Ion Popescu-Pasărea** (1871-1943), **Filotei Moroșanu-Hanganu** (1876-1951), **Dimitrie-Gheorghe Cutava** (1883-1974), **Vasile Coman** (sec. XIX-XX), **Gheorghe Cotenescu** (1886-1965), **Marin Predescu** (1891-1979), **Elefterie Marinescu** (1892-1985), **Ion Mardale** (1895-1971), **Vasile Sava** (1896-1985), **Atanasie Dincă** (1896-1973) **Anton Uncu** (1908-1976), **Victor Ojog** (1909-1973)[8].

---

[7] Sebastian Barbu-Bucur, delimitează patru faze ale procesului de „românire" a cântării bisericești: „1) de la apariția lor – cel puțin de la Coresi –, până spre sfârșitul secolului XVII, fază în care cântarea în limba română se face «pe cale orală», fără neume bizantine; 2) din ultimele decenii ale secolului XVII până la reforma lui Chrisant; 3) la Macarie și Anton Pann; 4) de la Dimitrie Suceveanu, Neagu Ionescu, Ștefanache Popescu etc., până la Popescu Pasărea, ultimul care și-a spus cuvântul în procesul de românire a cântărilor eclesiastice", (1989, p. 95).

[8] Precizăm că în plasarea acestora în prima sau în a doua jumătate a secolului al XX-lea, am ținut cont de perioada în care au fost elaborate sau tipărite compozițiile acestora și nu de anul nașterii. Informații detaliate despre viața și activitatea compozitorilor prezentați pot fi găsite în lucrările scrise de Gheorghe C. Ionescu (2003) și pr. Nicu Moldoveanu (2010).

Scanned with OKEN Scanner

Datele privitoare la biografia şi activitatea compozitorilor psalţi din prima jumătate a secolului al XX-lea ne oferă informaţiile necesare pentru a decela câteva aspecte caracteristice ale activităţii şi ale semnificaţiei pe care o are creaţia acestora, în contextul muzicii bisericeşti din ţara noastră.

În primul rând, am considerat că este important să observăm care au fost şcolile în care s-au format şi cine au fost mentorii lor, ştiut fiind că tradiţia muzicală bizantină a avut întotdeauna o însemnată componentă orală, transmisă din generaţie în generaţie. Născuţi, în marea majoritate, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, aceştia au avut contact cu muzica bisericească în localitatea natală sau în mediul monahal. Spre exemplu, Evghenie Humulescu, care rămăsese orfan de mic şi-a petrecut copilăria la Mănăstirea Văratic, alături de o mătuşă, iar Victor Ojog, orfan, de asemenea, a intrat în Mănăstirea Neamţ la vârsta de 15 ani şi, peste câţiva ani, s-a călugărit. Ulterior, viitorii compozitori psalţi au fost elevi ai unor instituţii afirmate la nivel naţional prin generaţiile de absolvenţi temeinic pregătiţi – precum: seminariile „Central"[9] şi „Nifon Mitropolitul"[10] din Bucureşti, vestitele şcoli de cântăreţi bisericeşti din Iaşi[11], Râmnicu Vâlcea[12], sau cele de la mănăstirile Neamţ[13] şi Cernica[14] – sau doar ai seminariilor şi şcolilor de cântăreţi bisericeşti din oraşe aflate în zona natală, dar care beneficiau de prezenţa unor dascăli cu vocaţie, care erau şi cântăreţi de strană. Putem afirma, aşadar, că majoritatea celor care s-au încumetat să compună muzică psaltică aveau o solidă pregătire de specialitate, în spiritul valoroasei tradiţii moştenite din secolul al XIX-lea.

Calitatea acestei pregătiri a fost sporită şi prin înfiinţarea Academiei de Muzică Religioasă, în anul 1928[15], din iniţiativa Patriarhului Miron Cristea, preocupat să dezvolte învăţământul teologic, implicit şi pregătirea muzicală din cadrul acestuia. În discursul rostit la 4 februarie 1925, în cadrul Sfântului Sinod, când s-a marcat ridicarea Bisericii Ortodoxe din România la rangul de Patriarhie, Prea Fericitul Părinte Patriarh a inclus la punctul III al programului Bisericii Ortodoxe Române înfiinţarea acestei instituţii pe care o considera

---

[9] La Seminarul „Central" din Bucureşti au studiat, cu Ion Popescu-Pasărea, Gh. Cotenescu şi Elefterie Marinescu.

[10] La Seminarul „Nifon Mitropolitul" au studiat viitorul episcop Evghenie Humulescu şi marele psalt Ion Popescu-Pasărea.

[11] La Iaşi au studiat Theodor Stupcanu, Vasile Sava, Victor Ojog.

[12] Marin Predescu a fost elev la Seminarul din Râmnicu Vâlcea.

[13] Irinarh Vântul şi Nicolae Severeanu au fost elevi la şcoala de la Mănăstirea Neamţ.

[14] Amfilohie Iordănescu a fost elev la şcoala de la Mănăstirea Cernica.

[15] A se vedea, în acest sens, teza de doctorat, elaborată sub îndrumarea pr. prof. univ. dr. Vasile Grăjdian, de profesoara Elisabeta Milea şi susţinută la Facultatea de Teologie a Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, în anul 2015. Academia a funcţionat ca instituţie de sine stătătoare până în anul 1941, când a fost integrată ca secţie a Academiei Regale de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti. O dată cu schimbarea regimului politic din România, Academia de Muzică Religioasă şi-a încetat existenţa, în anul 1948.

Scanned with OKEN Scanner

„absolut necesară pentru reînvierea vechii muzici bisericeşti la înălţimea artistică a timpului" (s.a., Barbu-Bucur, Buzera, 1999, p. V).

Pe de altă parte, înfiinţarea Academiei de Muzică Religioasă reflectă şi activitatea susţinută a unei întregi pleiade de psalţi din primii ani ai secolului, interesaţi de revigorarea bunei tradiţii a cântării bisericeşti; toţi aceştia şi-au mobilizat forţele pentru înfiinţarea unor şcoli, pe lângă mănăstiri, în care să se înveţe muzica psaltică de la dascăli pricepuţi (Milea, 2015). Trebuie să amintim aici faptul că, în urma măsurilor radicale luate de domnitorul Alexandru Ioan Cuza în anul 1865[16], de a înlocui psaltichia cu corul armonic[17], în deceniile 7-9 ale secolului al XIX-lea s-a creat o stare de confuzie, datorită dificultăţilor de organizare şi instruire a corurilor şi a lipsei unui repertoriu unitar. Această adevărată criză a cântării de strană s-a prelungit până la sfârşitul secolului (Chircev, 2013, I, p. 18), cu reminiscenţe şi la începutul celui următor, deşi în anul 1867 Ministerul Cultelor a emis un ordin de revenire la cântarea psaltică[18].

O contribuţie deosebită la sporirea calităţii învăţământului muzical psaltic şi la repunerea psaltichiei pe poziţia ocupată de-a lungul timpului a avut-o Ion Popescu-Pasărea, care a fost peste patru decenii profesor la cele două seminarii bucureştene, la Conservatorul de Muzică şi la Academia de Muzică religioasă. Datele biografice ne arată că mulţi dintre cei care au transpus în muzică propriile sentimente religioase au fost elevi ai lui Ion Popescu-Pasărea[19], la unul dintre cele două seminare teologice bucureştene („Nifon Mitropolitul" şi „Central") sau la Academia de Muzică Religioasă din capitală[20]. La rândul său, Ion Popescu-Pasărea beneficiase de îndrumările unui vestit psalt al celei de a doua jumătăţi a secolului anterior, deoarece fusese elev al lui Ştefanache Popescu (la Seminarul „Nifon Mitropolitul"), despre care se afirmă că ar fi deprins cântarea de strană de la Anton Pann (1790?-1854)[21].

---

[16] Prin Decretul nr. 101, din 18 ianuarie 1865 se prevedea secularizarea averilor mânăstireşti şi se cerea „[...] a se introduce în biserica noastră română muzica vocală sistematică în locul celei orientale, cunoscută sub numele de psaltichie", *apud* Cosma, 1976, p. 183.

[17] Sintagma „cor armonic" este folosită adesea, pentru a diferenţia cântarea pe mai multe voci de corul psalţilor, care cânta monodic.

[18] A se vedea, în legătură cu această problemă *Memoriu pentru cântările bisericeşti în România*, citit de Episcopul Melchisedec al Romanului în sesiunea de toamnă a Sfântului Sinod din anul 1881 şi publicat în 1882.

[19] Reţinem, în acest sens, numele următorilor psalţi: arhid. Ion Mardale, pr. Elefterie Marinescu, arhid. Anton Uncu, Marin Predescu, pr. Gh. Cotenescu, arhim. Victor Ojog.

[20] Ion Popescu-Pasărea a fost profesor la catedra de muzică bisericească de la Seminarele „Nifon" (1893-1936) şi „Central" (1899-1936), la catedra de teorie-solfegiu comparat de la Academia de Muzică Religioasă (1928-1930 şi 1932-1941) şi la Conservatorul de Muzică din Bucureşti (1905-1912). Vezi Ionescu, 2003, p. 301 şi Cosma, V., 2005, pp. 82-88.

[21] Vehiculată în diferite surse bibliografice afirmaţia este pusă sub semnul îndoielii de Gh. C. Ionescu: „Nu sunt date sigure care să confirme dacă s-a instruit ajutându-l pe Anton Pann la strană ca ucenic al acestuia sau la şcoala la care Anton Pann funcţiona. Aserţiunea după care

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, este lesne de înțeles că renumele și calitatea pregătirii muzicale oferită de marele psalt atrăgea la București tinerii dornici să se specializeze în acest domeniu, precum Victor Ojog, absolvent al școlii de cântăreți bisericești din Iași, venit în capitală pentru a frecventa cursurile de la Academia de Muzică Religioasă din București, între 1932-1935, și remarcându-se printre cei mai buni studenți. Reîntors în Moldova, V. Ojog a predat muzica la Școala de cântăreți bisericești și la Seminarul teologic monahal din mănăstirea Neamț (1949-1959)[22], aducându-și astfel aportul la consolidarea prestigiului școlii teologice nemțene.

Studiind activitatea desfășurată în prima jumătate a secolului al XX-lea, constatăm că una dintre preocupările majore ale compozitorilor psalți a fost păstrarea și transmiterea nealterată a tradiției, intenție mărturisită uneori, în prefețele cărților pe care le-au editat. Theodor Stupcanu, spre exemplu, a scris multe lucrări pentru școală, printre acestea și un *Anastasimatar,* colecție care constituie, de secole „abecedarul" ucenicilor în psaltichie, deoarece cuprinde cântări în cele opt glasuri bisericești. În prefața volumului, autorul arată că modelul melodic urmat este cel al *Anastasimatarului* publicat în 1848[23] de Paharnicul Dimitrie Suceveanu, protopsaltul Mitropoliei ieșene, dar a ținut cont și de practica bisericească – adică de tradiție –, iar cartea a fost completată și cu unele creații personale (1926, p. 7). Deși colecția întocmită de Th. Stupcanu a fost tipărită abia în 1926, părintele Florin Bucescu afirmă că melodiile sale fiind „deosebit de bine realizate au circulat intens în școlile bisericești din Moldova și din alte zone ale țării timp de trei decenii (1910-1940)" (2018, p. 97), ceea ce relevă importanța pe care a avut-o Th. Stupcanu la pregătirea numeroaselor generații de seminariști, în spiritul îndelungatei tradiții bizantine existente în Moldova (Bucescu, 2018, p. 143).

Ion Popescu-Pasărea a fost, de asemenea, un fidel păstrător al tradiției psaltice; bazându-se pe principiile lui Macarie și Anton Pann, pe aportul creator al lui Dimitrie Suceveanu, a continuat procesul de românire a cântării bisericești, în prima jumătate a secolului al XX-lea. Cântările publicate de acesta, apreciază muzicologul Vasile Vasile, „pot fi considerate adevărate efigii ale muzicii definitivate de pana lui Popescu-Pasărea, în cel mai **tradițional stil** (s.n.). Respectul pentru această tradiție este descifrabil și din prezența în culegerile sale a celor mai reprezentativi autori" (Vasile, 1997, II, pp. 193-194).

Deosebit de apreciată, din această perspectivă a menținerii cântării tradiționale de strană, este munca protosinghelului Victor Ojog. *Anastasimatarul* redactat de acesta și tipărit în 1943 este apreciat de arhid. prof. dr. Sebastian

Ștefanache a fost trei ani elev al lui Anton Pann la Seminarul *Central* din București (aproximativ 1842-1845) este lipsită de temei documentar" (2003, p. 165).

[22] Printre elevii săi s-a numărat arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, reputat bizantinolog și compozitor de muzică psaltică din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

[23] Aceasta este o reeditare revizuită și adăugită a cărții din 1823 a Ieromonahului Macarie.

Scanned with OKEN Scanner

Barbu-Bucur şi pr. conf. dr. Alexie Buzera (îngrijitorii ediţiei din 1999), ca fiind **„lucrarea care cumulează şi cristalizează experienţa a două secole de cântare psaltică românească"** (s.a.) (Ojog, 1999, pp. V-VI). Iar pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu consideră că „toate cântările sunt foarte bine conturate în spiritul tradiţional. Ele au stat în mare parte la baza celor uniformizate, din a doua jumătate a secolului al XX-lea" (Moldoveanu, 2010, p. 185).

Pe lângă grija pentru păstrarea nealterată a tradiţiei, se manifestă totuşi în această perioadă un interes tot mai pronunţat pentru muzica de tip occidental, inclusă în pregătirea complexă a unora dintre psalţi, care au frecventat conservatoarele de muzică din Bucureşti[24] sau Iaşi[25]. Participarea la cursuri de teoria muzicii, armonie, dirijat coral şi istoria muzicii a lărgit orizontul de cunoştinţe muzicale ale psalţilor, care au început să armonizeze linii melodice preluate din psaltichie şi au format coruri la bisericile unde cântau. Aceştia au fost apreciaţi în oraşele în care şi-au desfăşurat activitatea atât ca şi psalţi cât şi ca dirijori de cor sau/şi animatori ai vieţii artistice locale.

Pe de altă parte, cunoaşterea ambelor notaţii muzicale a facilitat accesul la repertoriul scris pe portativ şi la muzica corală, tot mai mult agreată de credincioşi în prima jumătate a secolului al XX-lea. Interesul pentru creaţia corală religioasă a condus la situaţii inedite: arhidiaconul Ioan Mardare, slujitor la Catedrală şi profesor la seminarul din Râmnicu Vâlcea a transpus în notaţie psaltică *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom în Fa major*, compusă de Ion Vidu (1863-1931), pentru ca aceasta să poată fi cântată şi de cei care nu cunoşteau notaţia guidonică, dar fuseseră cuceriţi de sonorităţile acordurilor tonal-funcţionale. Lucrarea a fost tipărită în 1930, cu ocazia prezenţei compozitorului bănăţean, în calitate de invitat, la cursurile de vară pentru cântăreţi bisericeşti, de la mănăstirea Cozia (Moldoveanu, 2010, p. 130).

Un alt aspect, care a contribuit la stimularea aptitudinilor creatoare ale psalţilor, este reprezentat de activitatea acestora la strană. Se asigura, în acest fel, o cunoaştere aprofundată a repertoriului existent, a fondului de formule melodice, distilate în timp, mulate pe specificul limbii române. Bogăţia melodicii de factură bizantină a inspirat şi a fost valorificată pentru a atinge o mai bună concordanţă a textului literar cu cel muzical. Un exemplu concludent, în acest sens, îl reprezintă marele psalt Ion Popescu-Pasărea, care a cântat în strană fără întrerupere trei decenii, la diferite biserici bucureştene, iar la

[24] Au absolvit conservatorul bucureştean: Nicolae Severeanu (1885-1890), Ion Popescu-Pasărea (1888-1893), Filotei Moroşanu (1900-1903), Dimitrie-Gheorghe Cutava (1903-1908), Gheorghe Cotenescu (1907-1912).

[25] Theodor Stupcanu a absolvit Conservatorul de Muzică din Iaşi (Ionescu, 2003, p. 268), iar Vasile Sava a frecventat temporar cursurile aceleiaşi instituţii, fără a absolvi. Între 1926-1927 a frecventat cursul de muzică psaltică susţinut de Theodor Stupcanu la conservatorul ieşean (Ionescu, 2003, p. 387).

Scanned with OKEN Scanner

biserica Sf. Ilie Kalinderu a organizat un cor mixt pe care l-a dirijat în paralel cu funcția de cântăreț bisericesc.

Revenind la premisele favorabile valorificării predispozițiilor native în domeniul creației muzicale – adică, temeinica pregătire teoretică, însușirea repertoriului sub îndrumare de excepție și practicarea acestuia – constatăm că, în majoritatea lor, acești compozitori nu au fost prolifici, dar unii dintre ei au creat monodii care au rezistat probei timpului. Un exemplu grăitor este cel al Episcopului Evghenie Humulescu. Caracterizat ca fiind „unul din cei mai desăvârșiți slujitori ai Bisericii românești" (Moldoveanu, 2010, p. 129) și „excepțional interpret al cântărilor bisericești" (Ionescu, 2003, p. 299), s-a remarcat în domeniul compoziției psaltice doar prin câteva imnuri, care au rămas însă în repertoriul tuturor psalților până în prezent. Cea mai cunoscută lucrare este *Iubi-Te-Voi, Doamne*, în glasul V, armonizată pentru cor mixt de Nicolae Lungu și pentru cor bărbătesc de părintele Nicu Moldoveanu. Se adaugă la acesta, *Troparul Sf. Spiridon* pe glas 1, *Sfinte Dumnezeule*, glas V, I și II, la Liturghia arhierească, *Câți în Hristos* glas 1, *Am văzut lumina cea adevărată, Veniți de luați lumină, Troparul Sf. Grigore Teologul* (Ionescu, 2003, p. 300).

Un caz similar este cel al ierodiaconului Filotei Moroșanu-Hanganu. Mai multe dintre compozițiile sale psaltice au pătruns în repertoriul curent al stranelor[26], unele dintre acestea fiind armonizate, dar numele său este cunoscut îndeosebi datorită imnului de la Vecernie, *Lumină lină* în glasul VIII (a scris și variante în glasurile II și V), care a fost armonizat de Ion Croitoru, de Ioan D. Chirescu și de Nicolae Lungu pentru cor mixt, de Nicu Moldoveanu pentru cor bărbătesc și de Elisabeta Moldoveanu pentru cor pe voci egale.

Pe de altă parte, deși unele cântări au avut o circulație restrânsă, ele sunt dovada nivelului înalt de pregătire oferit de școlile de cântăreți bisericești, de seminariile teologice și de Academia de Muzică Religioasă din București. De aceea, consider că faptul cel mai important este acela că, acești psalți au menținut un nivel elevat al slujbelor religioase și au format, la rândul lor, generații de cântăreți bisericești care au păstrat și transmis tradiția cântării de strană, în condițiile vitrege pentru slujitorii Bisericii, instaurate după schimbarea regimului politic, la jumătatea secolului al XX-lea[27].

---

[26] Amintim câteva dintre acestea: *Prochimenele Postului Mare, Fericit bărbatul*, glas 8, *Robii Domnului*, glasurile 3 și 5, *Catavasii la Nașterea Domnului* glas 1, *Doxologie* glas 1, *svetilna Întâmpinării* glas 3, *Învierea Ta Hristoase* glas 8, *Slava de la vecernia scoaterii Sf. Epitaf în Vinerea Mare* glas 1, *svetilna la Adormirea Maicii Domnului* glas 3, *Împărate ceresc* glas 8, *Sfinte Dumnezeule* glas 8, *De tine se bucură* glas 5, *Hristos a înviat* glas 2 (Ionescu, 2003, p. 320 și Moldoveanu, 2010, pp. 178-179).

[27] Republica Populară Română a fost proclamată la 30 decembrie 1947, după abdicarea forțată a Regelui Mihai I al României.

Scanned with OKEN Scanner

3. O nouă criză a muzicii psaltice: creația în perioada regimului comunist (1948-1989)

„Crize ale muzicii psaltice au existat... din vreme în vreme, dar nici una de talia celei din ultimii 50 de ani", afirmau arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur și pr. Alexie Buzera la reeditarea *Anastasimatarului* lui Victor Ojog, referindu-se la situația muzicii bisericești în cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea (1999, p. V). Acest răstimp este marcat de evenimentele survenite în societatea românească după cel de Al Doilea Război Mondial, când România a intrat în sfera de influență a Uniunii Sovietice. La 30 decembrie 1947, Majestatea sa Regele Mihai I al României, amenințat și șantajat de comuniști, a fost silit să abdice, iar aceștia au instaurat, în aceeași zi, dictatura comunistă – statul totalitar și dependent Uniunea Sovietică fiind denumit Republica Populară Română. Modelul venit de la Răsărit a început să fie implementat în întreaga societate, care a intrat într-o etapă de intense schimbări. Pentru a putea înțelege direcția pe care a urmat-o compunerea muzicii psaltice în această perioadă este nevoie să facem referiri la câteva dintre hotărârile luate de conducătorii statului ateu, care au afectat tot ceea ce era legat de viața spirituală a românilor.

Prefaceri profunde au schimbat radical învățământul, care a preluat sistemul sovietic, ideologia și îndoctrinarea devenind normă de desfășurare a activității. Una dintre măsurile acestei perioade, care a influențat evoluția muzicii bisericești, este desființarea Secției de Muzică religioasă din cadrul Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din București la care s-a adăugat Decretul nr. 177 din anul 1948, pentru regimul general al cultelor religioase. Drept urmare, timp de peste patru decenii, muzica de tradiție bizantină nu a mai fost studiată în cadrul sistemului de învățământ superior decât în Institutele Teologice din București și Sibiu, restul facultăților de teologie fiind desființate. Abia în anul 1990, la insistența arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur și datorită demersurilor întreprinse de conducerea Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu" (actuala Universitate Națională de Muzică) secția a fost reînființată. Decretul menționat a afectat și învățământul preuniversitar, fiind desființate toate școlile de cântăreți bisericești[28] și multe seminarii teologice ale diferitelor confesiuni religioase, printre care se numărau 40 de școli de cântăreți și seminarii teologice ortodoxe[29].

În această situație, mulți dintre absolvenții din deceniile cinci-șase ale secolului trecut, pasionați de muzică, au găsit un refugiu în învățământul laic și au studiat în cadrul conservatoarelor, atunci când a fost posibil. Mulți însă

[28] Până în 1948 existau școli în toate reședințele de județe, dar și în alte localități, precum și pe lângă unele mănăstiri.

[29] După 1948 au rămas doar șase Seminarii teologice în orașele București, Buzău, Craiova, Neamț, Cluj și Caransebeș.

Scanned with OKEN Scanner

dintre cei care intraseră în cinul monahal sau studiaseră teologia au avut de suferit din cauza regimului politic. Părintele Florin Bucescu, absolvent al Seminarului de la mănăstirea Neamţ (1953) şi al Institutului Teologic din Bucureşti (1957), înscris la studii doctorale, la aceeaşi instituţie, a fost nevoit să le întrerupă în anul 1960 şi abia în 1962 i s-a permis să se înscrie la Conservatorul de Muzică „George Enescu" din Iaşi; în anii următori şi-a concentrat atenţia spre domeniul etnomuzicologiei, făcând numeroase culegeri pe teren, elaborând studii. Pasiunea pentru muzica de tradiţia bizantină se va putea manifesta abia după Revoluţia din anul 1989, iar cunoştinţele sale teoretice şi practice de muzică psaltică şi talentul pedagogic vor contribui la dezvoltarea cercetării şi la formarea unor generaţii de tineri foarte bine pregătiţi.

După un deceniu de la decretul care aproape desfiinţase învăţământul teologic de toate gradele, în 1958, Partidul Muncitoresc Român[30] a dat încă o lovitură Bisericii Ortodoxe şi învăţământului teologic, prin Decretul 410, care aducea o serie de amendamente Decretului nr. 177/1948 şi intensifica prigoana asupra celor din „«armata neagră a călugărilor şi călugăriţelor» care trebuia combătută prin toate mijloacele" (Enache, 2009), aceştia fiind afectaţi şi de alte măsuri luate împotriva lor încă din anul 1955[31]. Deşi a fost adoptat doar în 28 octombrie 1959, prevederile Decretului aveau caracter retroactiv; în perioada decembrie 1958 – martie 1959 au fost scoşi din mănăstiri toţi cei care nu îndeplineau criteriile pentru a duce o viaţă monahală[32].

Au fost închise peste 100 de mănăstiri, iar monahii şi monahiile cu vârstă mai mică de 40 de ani au fost obligaţi să îşi dedice viaţa „construirii socialismului", muncind în fabrici şi uzine, trecând printr-un proces de reeducare, menit să îi ajute să se integreze în noua societate (Mătrescu, 2008). Unul dintre compozitorii psalţi care au avut de suferit de pe urma acestui decret a fost arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. Intrase în monahism în 1950, a devenit

[30] Este denumirea sub care a funcţionat Partidul Comunist în perioada 1954-1964.

[31] Cităm din acelaşi articol publicat în Ziarul „Lumina" de George Enache: „La sfârşitul anului 1958, Departamentul Cultelor a elaborat un nou regulament al mănăstirilor în care, printre altele, se prevedea că se exclud de la intrarea în monahism următoarele categorii de persoane: persoane minore, persoane care nu au minimum şapte clase elementare, persoanele care au săvârşit abateri de la regulile monahale, cele care au suferit condamnări de drept comun, «elemente contrarevoluţionare», precum şi cei cunoscuţi cu «manifestări duşmănoase» la adresa regimului comunist. Cu ocazia şedinţei Sf. Sinod al BOR din 15 decembrie 1958, Dumitru Dogaru, secretarul general al Departamentului cultelor, a comunicat prevederile noului regulament, cerând ca acestea să fie asumate şi puse în aplicare".

[32] Articolul 71 prevedea că „pot fi admişi în monahism bărbaţi la vârsta de 55 ani şi femei la 50 de ani «dacă renunţă la salariu sau la pensia de la stat, dacă nu sunt căsătoriţi şi dacă nu au obligaţii pe baza Codului familiei». Acest decret a fost o metodă ca statul comunist să nu se mai împiedice de o decizie a Sinodului, asumându-şi deschis paternitatea acţiunii de reprimare a monahismului românesc" (Enache, 2009).

Scanned with OKEN Scanner

profesor de muzică și dirijor al corului de la Seminarul teologic din Mănăstirea Neamț, în 1957 (după absolvirea Institutului Teologic din București), dar a fost nevoit să părăsească curând mănăstirea[33]. Ar fi trebuit să muncească într-o fabrică, dar datorită încăpățânării sale – după cum mărturisea într-un interviu[34] – i s-a permis, totuși, să se înscrie la Conservatorul de Muzică din București, fiind apoi profesor de muzică la diferite școli din capitală, până în 1990, când a devenit lector la Conservator, la catedra de paleografie muzicală bizantină. În următoarele decenii părintele profesor a adus o contribuție esențială la cercetarea muzicii bizantine din spațiul românesc și a îmbogățit repertoriul stranelor cu numeroase compoziții muzicale psaltice.

Măsurile succesive luate de conducerea partidului comunist, după schimbarea regimului politic, șubreziseră deja pregătirea în domeniul muzicii bisericești. Transmiterea cântării de strană, perpetuarea acesteia au devenit tot mai dificile, cunoscătorii avizați fiind tot mai puțini. A fost afectată tradiția cântării de strană, la acesta contribuind, pe lângă desființarea a numeroase instituții (despre care am vorbit mai sus), și procesul de epurare întreprins de regimul comunist, îndată după proclamarea Republicii, în 1947. Situația creată a determinat Sfântul Sinod să decidă în sesiunea din iunie 1952 uniformizarea cântărilor psaltice și obligativitatea introducerii acestora pe tot cuprinsul țării („Lucrările...", 1952, pp. 616-617). Cu un an înainte fusese deja editată o parte a repertoriul necesar (Lungu, Uncu, 1951) și o lucrare teoretică (Lungu, Costea, Croitoru, 1951), ambele cu notație simultană, adică neume și portativ. Criticată în ultimii ani, această adevărată reformă a muzicii psaltice din România, avea în concepția Prea Fericitului Patriarh Justinian Marina (1901-1977) rolul de a asigura participarea activă a enoriașilor la slujbele bisericești și de a elimina diferențele zonale din cântarea de strană[35].

---

[33] În același an, fostul său profesor de muzică de la seminarul nemțean, Victor Ojog, era nevoit să părăsească școala, fiind dat afară și din monahism din cauza opiniilor sale democratice, în conflict cu ideologia impusă de regimul comunist (Ionescu, 2003, p. 425).

[34] Într-un interviu pe care l-am realizat cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, în anul 2010 acesta mărturisea: „am ajuns profesor de muzică la cel mai bun Seminar teologic din țară, la Mănăstirea Neamț, seminar patronat direct de Patriarhul Iustinian. Liniștea și bucuria realizărilor nu a durat prea mult. Toamna anului 1959 era să fie una dramatică. Floarea Monahismului era strivită în malaxorul Decretului 410, prin care 7500 monahi și monahii au fost dați afară și am plecat care încotro. Și așa am rămas fără nici-un rost, dar, cu încăpățânare, am refuzat să intru muncitor în fabrică, așa cum cerea decretul, și am bătut la porțile Conservatorului. Am fost dat afară și de acolo, pentru un an de zile, din cauza a trei cruciulițe pe care le-am dat colegilor" (Chircev, 2010, pp. 77-84 și Chircev, 2013, pp. 51-60).

[35] „[...] este vremea să se termine cu muzica bisericească regionalistă și că este absolut necesar ca și în Ardeal și în Banat și în toate părțile țării să ne conducem după muzica psaltică tradițională, în așa fel ca la un moment dat, uniformizând cântarea în biserică, un credincios din Dobrogea să poată lua oricând parte activă la răspunsurile Sfintei Liturghii într-o biserică din Maramureș, sau un credincios din Banat să se simtă tot atât de bine, în această privință, într-o biserică din Moldova." (*Lucrările Sfântului Sinod...*, 1951, p. 617)

Scanned with OKEN Scanner

Din cauza lipsei personalului calificat din stranele bisericilor și din puținele seminarii care au supraviețuit decretelor și măsurilor opresive succesive, muzica bisericească a intrat într-o perioadă de criză care se va atenua, treptat, abia după 1990. La mijlocul secolului însă, conformându-se noii orientări, mulți dintre psalții care cunoșteau ambele notații au început să scrie cântări sau colecții întregi pe ambele notații. Alții, beneficiind de pregătirea acumulată în conservatoarele de muzică, s-au dedicat muzicii corale religioase, completând repertoriul existent cu lucrări valoroase.

Din cercetările noastre rezultă că în perioada 1948-2018 au fost preocupați de compunerea muzicii psaltice – cu neume sau dublă notație – un număr de 11 muzicieni. Ordinea menționării este cronologică și nu avem certitudinea că lista este completă deoarece unele încercări au putut rămâne în manuscris sau au fost distruse; iată care sunt aceștia: **Grigore Costea** (1882-1963), **Ion Croitoru** (1884-1972), **Chiril Arvinte** (1897-1968), **Chiril Popescu** (1897-1992), **Nicolae Lungu** (1900-1993), **Radu Antofie** (1904-1987), **Ioan Gh. Popescu** (1925-1992), **Sebastian Barbu-Bucur** (1930-2015), **Constantin Drăgușin** (1931-2014), **Alexie Buzera** (1934-2011), **Nicu Moldoveanu** (n. 1940).

Principalul promotor al cântării uniformizate, redată în dublă notație, a fost **Nicolae Lungu**, care a colaborat cu preotul **Grigore Costea** și profesorul **Ion Croitoru** la redactarea cărții de teoria muzicii intitulată *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparat cu notația liniară* (1951). Doi ani mai târziu, au editat împreună și *Anastasimatarul uniformizat*, cuprinzând cântările pentru slujba Vecerniei; cel pentru slujba Utreniei a fost realizat de Nicolae Lungu în colaborare cu preoții Ene Branișteș și Grigore Costea (1954). Anterior, Nicolae Lungu a mai colaborat și cu Anton Uncu pentru editarea cântărilor de la Sfânta Liturghie (1951). Profesorul Nicolae Lungu a transcris un mare număr de cântări bisericești care au fost tipărite cu notație dublă. Deși nu sunt creații originale, realizarea volumelor a presupus o intervenție creativă pentru selectarea materialului muzical, ajustarea și simplificarea cântărilor. Nicolae Lungu rămâne în istoria muzicii bisericești și datorită numeroaselor armonizări pe care le-a realizat.

Aceeași manieră de redare a muzicii bisericești a fost urmată și de un discipol al profesorului Nicolae Lungu, care a fost preot (1929-1976) și dirijor al Coralei Episcopale din Buzău: **Radu Antofie**. Format în spiritul tradiției psaltice la Seminarul „Chesarie Episcopul" din Buzău (1924) și absolvent al Facultății de Teologie din București (1929), acesta a alcătuit colecții de cântări bisericești cu notație dublă, dar toate au rămas în manuscris: *Noul Anastasimatar, Cinci Slavoslovii, Slujba învierii, Cântări din Penticostar*. A mai compus două liturghii pentru cor mixt și diferite alte imne liturgice, o parte fiind publicate în revista „Glasul Bisericii" (Ionescu, 2003, pp. 403-404).

Scanned with OKEN Scanner

Un caz similar este cel al părintelui **Constantin Drăguşin** (1931-2014), care, în anii tulburi dinaintea şi după mijlocul secolului al XX-lea a fost elev la seminar şi apoi student în mai multe localităţi (la seminariile din Râmnicu Vâlcea şi Curtea de Argeş; la Institutul Teologic din Sibiu şi Bucureşti) şi a acumulat cunoştinţe şi experienţă de la mai mulţi profesori, printre care Gheorghe Şoima şi Nicolae Lungu. A urmat exemplul profesorului său de la Bucureşti (Nicolae Lungu) şi a scris muzică psaltică în notaţie dublă: *Tropar la Duminica Sfinţilor români,* glas III, *Tropar pentru Sfântul Teodosie*, glas I şi *Prea Curată Maică pururi Fecioară*, glas III (pe versuri de Vasile Militaru), păstrate multă vreme în manuscris[36], spre deosebire de lucrările corale, care au fost tipărite încă din 1965, în reviste şi antologii corale[37]. Activitatea sa, desfăşurată pe mai multe planuri, a contribuit la cunoaşterea şi păstrarea muzicii de tradiţie bizantină. Gh. Ionescu îl caracteriza în următorii termeni: „Muzician distins, persistent şi întreprinzător... în calitate de profesor la Seminar şi Institutul teologic, ca dirijor şi compozitor, ca redactor şi alcătuitor al unor ediţii de muzică psaltică, a contribuit cu priceperea şi talentul său la promovarea cântării bisericeşti de tradiţie bizantină în peisajul cultural-religios contemporan" (Ionescu, 2003, p. 483).

Deşi există opinii conform cărora, pentru anii 1950-1990, uniformizarea muzicii psaltice „...a fost bine venită şi în parte şi-a atins scopul, în special la cântările Sfintei Liturghii la care participă activ mulţi credincioşi..." (Barbu-Bucur, Buzera, 1999, p. V) măsura nu a fost una de natură să stimuleze creaţia psaltică. În prefaţa cărţii teoretice, editată în 1951, autorii justificau demersul acţiunii de uniformizare şi precizau că „strădania noastră nu urmăreşte... schimbarea sau înlocuirea psaltichiei cum, poate, se crede de cei ce nu cunosc problema, ci, din contra, salvarea şi punerea ei în siguranţă, ca pe un bun ce face parte integrantă din patrimoniul nostru spiritual. Liber este oricine, să întrebuinţeze pe oricare din cele două notaţiuni, care în gramatica de faţă se găsesc suprapuse. Ceea ce interesează, este faptul ca frumuseţea şi farmecul nebănuit al cântărilor psaltice să nu fie denaturate prin interpretare şi executare greşită, aşa cum se întâmplă azi la fiecare pas, din cauza complicatelor şi confuzelor gramatici psaltice existente" (Lungu, Costea, Croitoru, pp. 8-9).

Chiar dacă autorii *Gramaticii*... (citaţi mai sus) îşi exprimau convingerea că lucrarea va feri bisericile de „împestriţarea nepotrivită a repertoriului coral ce se aude astăzi în bisericile noastre, şi vom fi feriţi, mai ales de ceea ce nu trebuie să se întâmple în nici un caz, anume dispariţia cântării psaltice şi înlocuirea ei cu al gen de cântare, fapt întâmplat în alte Biserici ale Ortodoxiei"

[36] Dintre compoziţiile sale, *Ectenia mare*, glas I, p. 91, Antifonul I şi Antifonul II, ambele în glasul I, au fost publicate în volumul *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*, 1992, la pp. 91, 92 şi pp. 93-95.

[37] Vezi lista acestora în Ionescu, 2003, pp. 483-484.

Scanned with OKEN Scanner

(Lungu, Costea, Croitoru, 1951, p. 9), constatăm o stagnare, un regres al compoziției psaltice și orientarea, îndeosebi, spre creația corală. Afectați de măsurile drastice îndreptate împotriva cinului monahal și a preoților, a credincioșilor, prea puțini dintre cei care aveau pregătirea necesară au avut condițiile pentru a se dedica compoziției muzicale, cu atât mai mult cu cât delațiunea a fost ridicată la rang de datorie cetățenească.

Cu toate acestea, creația psaltică redată doar cu notație neumatică nu a lipsit cu totul în perioada comunistă, dar s-a manifestat cu timiditate. Unele lucrări s-au păstrat în manuscris, fără a avea indicii privind perioada scrierii. De exemplu, **Chiril Popescu** (1897-1992), care a învățat psaltichia de la Ioan Zmeu și Ion Popescu-Pasărea, a compus muzică psaltică, dar lucrările au rămas în manuscris: *Cântări la Pavecerniţa Mare*, glas VIII; *Ceea ce eşti mai cinstită*, glas V, VI, VII; *Lumină lină*, pe opt glasuri; *Aliluia ce se cântă în Postul Mare*, pe opt glasuri; *Tropare și Condace* ale Sfinților a căror moaște s-au aflat sau se află la Curtea de Argeș (Sf. Nifon, Sf. Filofteia, Serghie, Vach și Tatiana) ș.a. (Ionescu, 2003, p. 391). Urmând obiceiul încetățenit deja, a contribuit la întregirea repertoriului redat în dublă notație prin *Cântările Penticostarului uniformizate, lucrare întregită cu slujba Înălțării Domnului și Pogorârii Duhului Sfânt*[38] și cu câteva cântări separate, unele publicate după 1990[39]. Părintele Nicu Moldoveanu aprecia că „stilul său pare a fi o sinteză a înaintașilor săi Anton Pann, Macarie, Varlaam și Schimonahul Nectarie, dar mai ales a cântărilor compuse de I. Zmeu, mentorul său" (2010, p. 132).

Pentru alte lucrări, cunoaștem anii în care au fost tipărite, deoarece au fost publicate în diferite reviste, îndeosebi în „Biserica Ortodoxă Română" și „Glasul Bisericii". Este cazul unui alt compozitor, format la școlile din Râmnicu Vâlcea, București și Sibiu, care a beneficiat de îndrumările profesorului Nicolae Lungu: **Ioan Gh. Popescu** (1925-1992). A compus muzică religioasă pentru cor, dar și câteva lucrări de muzică psaltică, publicate în revista Patriarhiei Române: *Luminânda la Adormirea Maicii Domnului*, glas III; *Răspunsurile mari*, glas III, pe ambele notații; *Axion duminical*, glas III[40]. De asemenea, pr. **Alexie Buzera**, profesor la Seminarul Teologic din Mofleni-Craiova (1956-1960) și la Seminarul „Sfântul Grigorie Teologul" din Craiova (1981-1994), apoi la Facultatea de Teologie Ortodoxă din același oraș (1992-2004), a compus și publicat în 1982 *Slujba Sf. Grigore Cuvântătorul de Dumnezeu. Patronul Seminarului Teologic din Craiova*[41]. Cinci ani mai târziu, era tipărită

[38] Tipărită la Editura Institutului Biblic din București în anul 1980.

[39] *Doxologie*, glas V, în „Glasul Bisericii", București An XLVI (1986), nr. 5 (sept.-oct.), în Anexă, p. I-XII; *Veniți să fericim pe Iosif*, glas V (pp. 267-271) și *De vreme ce eu păcătosul*, glas V, în *Cântările Sfintei Liturghii...*, 1992.

[40] Toate lucrările au fost publicate în revista „Biserica Ortodoxă Română", București, an LXXXVIII (1970), nr. 7-8 (iul.-aug.), pp. 837-856, *apud* Ionescu, 2003, p. 466.

[41] Publicată în „Mitropolia Olteniei", Craiova, an XXXIV (1982), nr. 1-3 (ian.-mart.), Anexă, pp. 1-12.

Scanned with OKEN Scanner

o nouă compoziție a sa, *Catavasii la Duminica Fiului Risipitor*[42]. Dedicat activității didactice și muncii de cercetare, a armonizat multe creații folclorice, dar va relua compoziția psaltică după 1990.

Un compozitor prolific a fost arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, dar în perioada comunistă au fost tipărite doar două creații: o *Doxologie* (1982), un *Polihronion* (1988) închinat Prea Fericitului Patriarh, de aceea, vom reveni la creația sa în următoarea secțiune a lucrării.

Este posibil ca și alți muzicieni, pregătiți în seminariile teologice în perioada interbelică sau la mijlocul secolului al XX-lea să fi compus muzică psaltică, dar aceasta nu a fost făcută publică decât după schimbările aduse de Revoluția din anul 1989, prin urmare vom lua în considerare anul tipăririi acesteia.

4. Creația muzicală psaltică pe un nou făgaș (1990-2018)

În cele aproape trei decenii scurse de la evenimentele din decembrie 1989, muzica de tradiție bizantină a intrat în matca sa firească datorită reînființării școlilor teologice de toate gradele, eforturilor pentru asigurarea unei pregătiri muzicale de calitate și străduinței preoților, a întregului cler.

Una dintre primele realizări importante, alături de înființarea secțiilor de muzică religioasă în cadrul celor trei conservatoare existente în România în 1990 (București, Cluj-Napoca și Iași) a fost editarea volumului intitulat *Cântări la Sfânta Liturghie și alte cântări bisericești*. Din „Cuvânt înainte", semnat de Prea Fericitul Părinte Patriarh Teoctist (1915-2007) se înțelege că acesta era un proiect inițiat înainte de 1990[43], fapt confirmat de redarea melodiilor cu notație dublă, așa cum se obișnuia încă din 1951. De altfel, se precizează în aceeași prefață că „este de fapt o acțiune care continuă opera începută de marele Patriarh Justinian... la începutul deceniului al șaselea, acțiune ce s-a dovedit – din ce în ce mai mult – ca fiind de o importanță deosebită pentru spiritualitatea românească, mai cu seamă că vitregia ateistă în care s-a desfășurat viața bisericească a lipsit strana ortodoxă și de cărți și de protopsalți" (*Cântările Sfintei Liturghii,* 1992, p. 3).

În această antologie regăsim mai multe compoziții ale celor care continuat să scrie muzică psaltică și spre sfârșitul secolului trecut: arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur[44], pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu[45], Marin Velea[46].

---

[42] Publicată în „Mitropolia Olteniei", Craiova, an XXXIX (1987), nr. 2 (mart.-april.), pp. 139-142.

[43] La începutul „Cuvântului înainte" Prea Fericitul Părinte Patriarh preciza: „Trăim momente de mare bucurie, acum când – în sfârșit – vede lumina tiparului, după o minuțioasă și atentă pregătire, ce a durat aproape patru ani, una dintre cele mai așteptate și mai cuprinzătoare culegeri de cântări bisericești tradiționale și contemporane... folosite în Biserica ortodoxă Română" (*Cântările Sfintei Liturghii...*, 1992, p. 3).

[44] Sunt publicate următoarele compoziții ale părintelui Sebastian Barbu-Bucur: *Laudă suflete al meu* (Ps. 145) glas VIII (p. 91); *Iubi-Te-voi, Doamne*, glas V (p. 122), *Iubi-Te-voi, Doamne,*

Scanned with OKEN Scanner

Acestora li se mai adaugă în această perioadă încă câțiva muzicieni: **Florin Bucescu** (n. 1936), **Marin Velea** (n. 1937), **Victor Frangulea** (n. 1939), **Ion Gavrilă** (n. 1955).

În anii care au urmat, au fost reeditate numeroase colecții de cântări bisericești, dar practica notației duble a fost părăsită treptat și s-a revenit la edițiile cu notație neumatică, un argument fiind acela că „atâta vreme cât cântările vor avea dublă notație (psaltică și liniară) elevii și studenții **nu vor învăța muzică psaltică** (s.a.). Aceștia vin în școlile teologice cu minimul de cunoștințe ale muzicii liniare... pe care le folosesc în mod empiric, pentru a urmări doar sensul diagramei melodico-ritmice, aceasta abătându-i de la citirea neumelor psaltice, singurele care pot reda cântarea autentică" (Barbu-Bucur, Buzera, 1999, p. VI).

În perioada la care ne referim, compoziția psaltică s-a afirmat îndeosebi datorită arhid. dr. **Sebastian Barbu-Bucur**. Într-un interviu pe care ni l-a acordat în anul 2010, distinsul bizantinolog mărturisea că a avut dintotdeauna încercări timide de a compune muzică psaltică[47], dar acestea au primit consistență îndeosebi în deceniul nouă al secolului trecut. Cum contextul general nu a fost favorabil etalării acestor preocupări, compozițiile sale au fost tipărite îndeosebi după 1990. Chiar în acel an au văzut lumina tiparului *Rugăciune*, pe versuri de Vasile Militaru – cu variantă monodică, notată cu neume, și dedesubt o variantă corală la două voci, notată pe portativ – (1990a, p. 6), *Prea Bune Doamne, ascult-a noastră rugă* (la 1600 de ani de la săvârșirea Sfântului Grigore Teologul) (1990b, p. 471) și *Necuprinsă-ți este slava și nemărginită mila* (1990c, p. 472). Au urmat cele 33 de slujbe pentru sfinții români canonizați de Biserica Ortodoxă Română în 1991 și 1992, mai multe lucrări publicate în cele două volume de *Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă* (1991, 1994), volumul *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie* (2009), dedicat Prea

glas VII (p. 123), *Am văzut lumina,* glas V (notat de..., p. 208), *Să se umple gurile noastre*, glas V (pp. 209-210).

[45] Sunt publicate următoarele compoziții ale părintelui Nicu Moldoveanu: *De tine se bucură,* glas V (pp. 55-56), *Iubi-Te voi, Doamne,* glas VIII (p. 124) și o cântare a lui Ioan Zmeu, revizuită de părintele N. Moldoveanu – *Bine voi cuvânta pre Domnul,* glas II (p. 210).

[46] *Bine este cuvântat*, glas III (p. 205).

[47] „În 1982, în timp ce eram pe mare și călătoream spre Muntele Athos, când au început să apară în zare mănăstirile, prima fiind Rusiconul, în toată splendoarea sa, am început să dau slavă lui Dumnezeu, fredonând în gând o Slavoslovie pe glasul VIII, care și astăzi este una din cele mai reușite din cele 11 pe care le-am scris. Ajungând la Prodromul și rugându-mă la Maica Domnului făcătoare de minuni Prodromița, am fredonat în gând aceeași doxologie pe care apoi am scris-o pe neume psaltice. Așa a început șirul compozițiilor psaltice pentru *Vecernie, Utrenie, Liturghie și alte cântări* la îndemnul Maicii Domnului, al părintelui vestit duhovnic Petroniu, egumenul Prodromului și apoi din necesitatea ca studenții de la Secția de Muzică religioasă să aibă un repertoriu cât mai bogat și diversificat..." (Chircev, 2010a). Vezi și *Har și instruire îndelungată sau despre compunerea muzicii psaltice, interviu cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur* (Chircev, 2015, pp. 77-85).

Scanned with OKEN Scanner

Fericitului Patriarh Daniel; un alt volum care cuprinde *Slujba Vecerniei și Utreniei Sfintei Mucenițe Filofteia, Sfântului Iachint de Vicina, Mitropolitul Țării Românești, Sfântului Neagoe Basarab și a Sfântului Cuvios Ioanichie cel nou de la Muscel,* a fost dedicat Înalt Preasfințitului Calinic, Arhiepiscop al Argeșului și Muscelului (2010). În anul 2014, a fost reeditat volumul cu cântările Sfintei Liturghii, care cuprinde, printre altele și 58 de axioane duminicale originale, în toate cele opt glasuri bisericești.

Creația părintelui profesor însumează sute de cântări, scrise cu pricepere și har. Am analizat, în diverse ocazii, unele dintre aceste creații[48] și am constatat că distinsul muzician a întrunit toate condițiile necesare psaltului transformat în compozitor: pregătirea muzicală temeinică, gândirea teologică și trăirea duhovnicească (Chircev, 2013, p. 225). Apreciam, cu ani în urmă, că „prin creația sa, arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur marchează o etapă nouă a îndelungatului proces de românizare a cântării de strană înscrisă în tradiția bizantină" [...] deoarece, realizate direct pe text românesc, valorifică creator acumulările celor două secole anterioare reușind să condenseze trăsăturile cele mai pregnante ale stilului psaltic tradițional într-o înveșmântare originală, în care priceperea psaltului se îmbină cu rafinamentul cercetătorului avizat" (Chircev, 2013, p. 236). Frumusețea liniilor melodice, aflate în deplină concordanță cu textul pe care îl împlinesc muzical, și valorificarea meșteșugită a elementelor tradiției psaltice au putut fi apreciate adesea datorită interpretării unora dintre lucrări de Formația de muzică bizantină „Psalmodia", constituită din inițiativa sa. În anul 2008, cu ocazia sărbătoririi a 20 de ani de la înființarea acesteia, Prea Fericitul Părinte Patriarh Daniel a conferit muzicianului Crucea Patriarhală, apreciind că „prin această artă a sunetului sacru, Părintele profesor Sebastian Barbu-Bucur este un purtător de lumină a învierii, a renașterii, a redescoperirii valorilor perene ale muzicii psaltice" (Catrina, 2010, p. 202).

Un alt reprezentat de seamă al muzicii bisericești din ultimele decenii este pr. prof. univ. dr. **Nicu Moldoveanu**, format de profesorii Chiril Popescu, Constantin Drăgușin și Nicolae Lungu. Creația sa a fost orientată îndeosebi spre valorificarea prin armonizare a muzicii psaltice, fiind apreciate *Antifoanele, Heruvic, Pre Tine Te lăudăm, Axion, Lumină lină, Îngerul a strigat* ș.a. (Vasile, 1997, II, p. 256). A compus numeroase cântări bisericești,

[48] Lucrarea *Ipostaze ale stilului neo-bizantin. Slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamț de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur* a fost prezentată la simpozionul *Collegium Musicologorum Colloquium*, la Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 2005 și publicată ulterior în volumul *Amprente românești în muzica de tradiție bizantină* (2013, pp. 211-224). A fost publicată și în versiune engleză, la Chișinău (Chircev, 2010b). *Tradition and Modernity in Current Psaltic Music. Vespers Hymns by Archdeacon Dr. Sebastian Barbu-Bucur* a fost prezentată în cadrul Simpozionului *Muzica central-europeană în contemporaneitate: încotro?* în cadrul Festivalului „Cluj modern", ediția a IX-a, 14 aprilie 2011 și publicată în revista bilingvă *Lucrări de muzicologie/Musicology Papers*, vol. XXVI nr. 2 (Chircev, 2012).

Scanned with OKEN Scanner

tipărite în diferite colecţii: mărimuri, tropare, condace, sedelne, stihiri, slave, condace la Acatistul mai multor sărbători de peste an; *Iubi-Te-voi, Doamne*, Glasul I, III şi VIII, *Răspunsuri mari*, glasul I, V şi VII; *Axion la Liturghia Sf. Vasile cel Mare* (*De tine se bucură*), glasul V; *Cinei Tale*, glasul VII, *Lumină lină*, glasul V, *Învierea lui Hristos*, glasurile I, III, V şi VIII; *Anixandare*, glasul V; *Slujba Sfintei Ecaterina*; *Slujba Sfântului Elefterie*; *Slujba Sfântului Ghelasie de la Râmeţ* etc. A corectat şi a completat, singur sau cu alţi colaboratori, cărţi de cântări bisericeşti, editate la tipografia Sfintei Patriarhii, după 1990.

Mai amintim, între compozitorii care au publicat muzică psaltică după 1990, doi dintre preoţii profesori care au contribuit la renaşterea învăţământului muzical psaltic din seminariile teologice şi au desfăşurat o susţinută activitate de cercetare a manuscriselor muzicale bizantine: pr. prof. dr. Alexie Buzera şi pr. prof. dr. Florin Bucescu. Îndată după evenimentele din 1989, părintele **Alexie Buzera** a reunit în acelaşi volum preocupările sale componistice şi pe cele de folclorist, întocmind o antologie intitulată *Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericeşti, pricesne şi imnuri religioase, colinde şi cântece de stea culese şi revizuite de Alexie Buzera* (1991), volum care se alătură numeroaselor sale studii şi volume dedicate muzicii româneşti de tradiţie bizantină.

Părintele profesor **Florin Bucescu** s-a dedicat în ultimele decenii muncii de cercetare şi depistare a manuscriselor muzicale aflate în bibliotecile din zona Moldovei. Inspirat, poate, şi de tezaurul muzical conservat în vechile codice, a compus în anul 1997 o *Liturghie psaltică în glasul III – ga*, încercând în acest fel să îmbogăţească repertoriul liturgic al ultimelor decenii, centrat pe glasurile V şi VIII. Liturghia a fost scrisă „pentru revigorarea repertoriului psaltic al elevilor de la Seminarul Teologic Ortodox «Sf. Vasile cel Mare» din Iaşi" (Bucescu, 2006, p. 8). Lucrarea este redată în notaţie simultană, neumatică şi lineară. Volumul se particularizează datorită prezenţei în partea a doua a cărţii a versiunilor pentru două şi trei voci, variantele corale fiind realizarea compozitorul ieşean Vasile Spătărelu.

În afară de psalţii amintiţi, bibliografia consultată ne indică preocupările componistice ale părintelui profesor **Victor Frangulea**, care a compus muzică corală în stil psaltic, precum şi monodie psaltică: *Slujba Sf. Ghelasie*, canonizat de Patriarhia Română în 1992 (sfânt român din Transilvania). A fost apreciat ca „un îndrăgostit al muzicii psaltice pe care o serveşte şi o cultivă în spiritul autentic tradiţional" (Ionescu, 2003, p. 501).

5. Concluzii

Privirea retrospectivă asupra creaţiei muzicale psaltice din perioada celor o sută de ani trecuţi de la Marea Unire a Transilvaniei cu România evidenţiază câteva aspecte importante legate de muzica bisericească ortodoxă din ţara

Scanned with OKEN Scanner

noastră. În primul rând, am constatat influența covârșitoare pe care au avut-o evenimentele care au marcat statul român în cei o sută de ani. Însă, indiferent de regimul politic și contextul neprielnic din a doua jumătate a secolului al XX-lea, tradiția bizantină a cântării și notației neumatice a fost păstrată în exteriorul lanțului carpatic.

Preocupările pentru muzica psaltică au fost intense în prima jumătate a secolului, mulți psalți manifestând interes pentru compoziție, dar aproape au stagnat timp de aproximativ patru decenii, revenind cu intensitate sporită îndată ce condițiile politice au fost propice, mai ales după anul 2000.

Efervescența perioadei interbelice – când se afirmă 19 compozitori – nu se asociază neapărat cu o creație pe măsură, atenția și eforturile psalților fiind concentrate îndeosebi pe cizelarea repertoriului tradus în limba română, în secolul al XIX-lea.

Cele patru decenii de comunism au mutat centrul de greutate spre transcrierea repertoriului pe portativ și spre simplificarea acestuia pentru a putea fi abordat în cântarea comună a credincioșilor; dar și această activitate implică cunoașterea specificului muzicii psaltice și creativitate din partea celui care ajustează melodiile.

Preocupările pentru creația psaltică au fost rezervate, doar 11 compozitori au publicat câteva compoziții de muzică bisericească, majoritatea volumelor editate în această perioadă fiind axate pe muzica uniformizată și redate cu notație dublă (neume deasupra portativului). Cu toate acestea, acțiunea de uniformizare a cântărilor bisericești, inițiată de Patriarhul Justinian, nu a avut sorți de izbândă deplină, existând și astăzi particularități zonale pregnante ale cântării de strană.

Notația neumatică și stilul specific de interpretare s-au păstrat neschimbate în partea estică, nord-estică și în cea de sud a României, iar în centru, vestul și nord-vestul țării se cântă de pe portativ. Totuși, repertoriul uniformizat a avut o oarecare influență asupra educației muzicale a generațiilor de slujitori din stranele bisericilor românești.

Credem că aceasta s-a reflectat în preferința pentru glasurile diatonice V și VIII, dispariția microtoniilor (implicit a intonațiilor specifice genului enarmonic) sau maniera de interpretare a semnelor consonante.

Am mai constatat că, în fiecare dintre cele trei perioade delimitate de noi, se evidențiază câte o personalitate care domină epoca prin creația sa: figura proeminentă a primei etape rămâne marele psalt Ion Popescu-Pasărea; se distinge apoi personalitatea profesorului Nicolae Lungu, iar în ultimele decenii creația psaltică este reprezentată cu prisosință de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur.

Deși, cantitativ, numărul compozitorilor a scăzut în a doua jumătate a secolului al XX-lea, după 1990 aportul original este consistent prin contribuția arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur și a pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

Numeroase inițiative ale tinerilor formați la început de secol XXI în școlile teologice, posibilitățile de mobilitate, informare și instruire pe care le au aceștia vor asigura, în continuare, perpetuarea muzicii românești de tradiție bizantină.

Referințe

Barbu-Bucur, S. (1988). Doxologie. *Mitropolia Olteniei, 3*, 137-144. Craiova: Mitropolia Olteniei.

Barbu-Bucur, S. (1988). Polihronion. *Glasul Bisericii, 4*, 166-168. București: Arhiepiscopia Bucureștilor.

Barbu-Bucur, S. (1989). *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone.* Bucharest: Editura Muzicală.

Barbu-Bucur, S. (1990a). Rugăciune. *Vestitorul Ortodoxiei Românești, 13-14*, 6. București: Patriarhia Română.

Barbu-Bucur, S. (1990b). Prea Bune Doamne, ascult-a noastră rugă. *Cronica Episcopiei Romanului și Hușilor, II*, 471-472. Roman: Episcopia Romanului și Hușilor.

Barbu-Bucur, S. (1991). *Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă,* I. București: Editura Academiei de Muzică.

Barbu-Bucur, S. (1994). *Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă*, II. București: Editura Academiei de Muzică.

Barbu-Bucur, S. (1990c). Necuprinsă-ți este slava și nemărginită mila. *Cronica Episcopiei Romanului și Hușilor, II*, 473-474. Roman: Episcopia Romanului și Hușilor.

Barbu-Bucur, S. (2009) *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie*. Bucharest: Editura SemnE.

Barbu-Bucur, S. (2010). *Slujba Vecerniei și Utreniei Sfintei Mucenițe Filofteia, Sfântului Iachint de Vicina, Mitropolitul Țării Românești, Sfântului Neagoe Basarab și a Sfântului Cuvios Ioanichie cel nou de la Muscel*. București: Editura SemnE.

Barbu-Bucur, S. (2014). *Cântări la Sf. Liturghie*, ediția a II-a, revizuită și adăugită. București: Editura SemnE.

Bucescu, F. (2006). *Liturghia psaltică în glasul III Ga*. Iași: Trinitas.

Bucescu, F. (2018), Manuscrisele psaltice al lui Teodor Stupcanu [The Psaltic Manuscripts of Teodor Stupcanu]. În Bucescu, F. (2018), *Bizantinologie muzicală Studii și articole. Liturghia psaltică în glasul al III-lea*, (pp. 95-100). Iași: Editura Artes.

Scanned with OKEN Scanner

Buzera, A. (1982). Slujba Sf. Grigore Cuvântătorul de Dumnezeu. Patronul Seminarului Teologic din Craiova. *Mitropolia Olteniei*, Appendix, *1-3*, 1-12. Craiova: Mitropolia Olteniei.

Buzera, A. (1987). Catavasii la Duminica Fiului Risipitor. *Mitropolia Olteniei*, *2*, 139-142. Craiova: Mitropolia Olteniei.

Buzera, A. (1991). *Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericeşti, pricesne şi imnuri religioase, colinde şi cântece de stea culese şi revizuite de Alexie Buzera.* Craiova: Editura Europa.

Barbu-Bucur, S. & Buzera, A., Cuvânt înainte. In Ojog, V. (1999). *Anastasimatar*, ediţia a II-a. Iaşi: Trinitas.

Catrina, C. (2010), Fişă de lexicon. În Catrina, C. (Ed.), *Sebastian Barbu-Bucur octogenar* (pp. 35-62), Bucureşti: Editura SemnE.

Chircev, E. (2010a). "Mereu neînfrânt!" Interviu cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. *Tabor. Revistă lunară de cultură şi spiritualitate românească, 1*, 77-84. Cluj-Napoca: Mitropolia Clujului, Albei, Crişanei şi Maramureşului.

Chircev, E. (2010b). The Byzantine Musical Tradition at Present Times. St. John the New from Neamţ by Archd. Ph.D. Sebastian Barbu-Bucur. *Arta. (Arte audiovizuale)* (pp. 8-13). Chişinău: Elam Poligraf.

Chircev, E. (2012). Tradition and Modernity in Current Psaltic Music. Vespers Hymns by Archdeacon Ph.D. Sebastian Barbu-Bucur. *Musicology Papers*, *XXVI, 2*, 54-64. Cluj-Napoca: MediaMusica.

Chircev, E. (2013). Ipostaze ale stilului neo-bizantin. Slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamţ de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. În Chircev, E., *Amprente româneşti în muzica de tradiţie bizantină* (pp. 211-224). Cluj-Napoca: Editura Risoprint.

Chircev, E. (2013) *Mărturii şi dialoguri despre muzica bizantină*. Cluj-Napoca: Editura Risoprint.

Chircev, E. (2013). *Muzica românească de tradiţie bizantină între neume şi portativ*, ediţia a II-a. Cluj-Napoca: Editura Risoprint.

Chircev, E. (2015). Har şi instruire îndelungată sau despre compunerea muzicii psaltice, interviu cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. *Tabor. Revistă lunară de cultură şi spiritualitate românească, 3*, 77-85. Cluj-Napoca: Mitropolia Clujului, Albei, Crişanei şi Maramureşului.

Ciobanu, Gh. (1979). Pripelele lui Filotei monahul. În Ciobanu, Gh., *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, II (pp. 269-292). Bucureşti: Editura Muzicală.

Cosma, O. L. (1976), *Hronicul muzicii româneşti*, IV. Bucureşti: Editura Muzicală.

Cosma, V. (2005). *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, VIII (P-S). Bucureşti: Editura Muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române (2010). *„Psalmodia" este lira Duhului Sfânt întru mângâierea inimilor noastre* În Catrina, C. (Ed.), *Sebastian Barbu-Bucur octogenar* (pp. 200-203). București: Editura SemnE.

Enache, G. (2009). Decretul 410/1959. Un scurt bilanț la 50 de ani de la adoptare. *Lumina*, 28 October 2009. Preluat din http://ziarullumina.ro/decretul-410-1959-un-scurt-bilant-la-50-de-ani-de-la-adoptare-37899.html.

Ionescu, Gh. C. (1997). Filotei Monahul de la Cozia (sec. XIV-XV). Pripelele după Polieleu. În Ionescu, Gh. C., *Studii de muzicologie și bizantinologie* (pp. 9-41). București: fără specificarea editurii.

Ionescu, Gh. C. (2003). *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic.* București: Editura Sagittarius.

Lungu, N., Costea, G., Croitoru, I. (1951). *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparat cu notația liniară.* București: Editura Institutului Biblic.

Lungu, N., Uncu, A. (1951). *Cântări liturgice omofone și cântări la Cateheze pe ambele semiografii suprapuse.* București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR.

Lungu, N., Costea, G., Croitoru, I. (1953). *Anastasimatarul uniformizat. Vecernierul sau cântările vecerniei de sâmbătă seara ale celor opt glasuri bisericești.* București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR.

Lungu, N., Costea, G., Croitoru, I. (1954). *Anastasimatarul uniformizat II. Cântările utreniei de duminică dimineața ale celor opt glasuri bisericești urmate de Svetilnele Evangheliilor și ale Doxologiei Mari.* București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR.

Mătrescu, F. (2008). *Holocaustul roșu sau crimele în cifre ale comunismului internațional.* București: Editura IRECSON.

Melchisedec Ștefănescu, Episcop (1882), *Memoriu pentru cântările bisericești în România.* București: Tipografia Cărților Bisericești.

Milea, E. (2015) *Academia de Muzică Religioasă din București* (rezumat al tezei de doctorat, Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu). Preluat din http://doctorate.ulbsibiu.ro/wp-content/uploads/Rezumatromana-Milea.pdf. (22 September 2018).

Moisescu, T. (1995). Pentru o mai bună cunoaștere a muzicii bizantine. În *Colocvii. 1993-1994* (pp. 1-10). Iași: Filarmonica: „Moldova".

Moisescu, T. (1996). Putna – un puternic centru de cultură muzicală medievală românească În Moisescu, T., *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc* (pp. 8-18). București: Editura Muzicală.

Moisil, C. (2018). *Construcția unei identități românești în muzica bisericească.* București: Editura Universității Naționale de Muzică.

Moldoveanu, N. (2010). *Istoria muzicii bisericești la români.* București: Basilica.

Scanned with OKEN Scanner

Ojog, V. (1999). *Anastasimatar*, ediția a II-a. Iași: Trinitas.

Pancza, D. (2013) The Filotean Pripela: Analysis of Text and Melody. În Moody I. and Takala-Roszczenko M. (ed.), *Unity and Variety in Orthodox Music: Theory and Practice. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music. University of Joensuu, Finland, 6-12 June 2011* (pp. 472-476). Joensuu: The International Society of Orthodox Church Music.

Stupcanu, T. V. (1926). *Anastasimatar sau cântările Învierii pe cele opt glasuri (melodii) bisericești.* București: Tipografia cărților bisericești.

Vasile, V. (1997). *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*. București: Editura Interprint.

*** *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești* (1992). București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR.

*** Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române. Importante hotărâri luate de Sfântul Sinod în sesiunea din iunie 1952 (1952). *Biserica Ortodoxă Română, 9-10*, 616-617. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR.

Scanned with OKEN Scanner

Mărturii despre creația lui Nectarie Protopsaltul și a lui Nectarie Frimu în Ms. 7 de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași

IRINA ZAMFIRA DĂNILĂ
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae" a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași (numită în continuare BMMB) reprezintă un valoros tezaur de cărți și documente (peste 100000 de unități arhivistice) din domeniul teologic. Posedă și un important fond de carte rară, din care face parte și un număr de 32 de manuscrise muzicale psaltice. Ms. 7 de la BMMB, este un *Antologhion psaltic*, în limba română cu alfabet chirilic, copistul și locul copierii sunt necunoscute, existând posibilitatea de a fi fost alcătuit chiar la Muntele Athos, între anii 1877-1880 (*Apud* Florin Bucescu, 2009, p. 108). Manuscrisul 7 conține, majoritar, cântări de la diferite slujbe traduse de Nectarie Schimonahul (1804-1899). Acesta a fost unul dintre cei mai renumiți psalți și compozitori români, fondator de școală de muzică psaltică, care a activat în Sfântul Munte, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În Ms. 7 este inclusă și o variantă mai rar întâlnită a „*Slavei la stihoavna Miercurii cei Mari*", *Doamne femeia ce căzuse*, aparținând unui alt compozitor moldovean, Nectarie Frimu, originar tot din Huși ca și Nectarie Protopsaltul, dar care a activat la Iași. Nectarie Frimu (†1856), distins pentru meritele sale cu titlul onorific de „ierarh de Tripoleos", a fost autor al *Antologhiei* – Liturghier și Utrenier-Vecernier (1840 respectiv 1846), unele dintre primele lucrări de acest gen în limba română și în notație hrisantică, deosebit de apreciate în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Lucrarea de față, care face parte dintr-un proiect mai amplu de catalogare a întregului fond de manuscrise muzicale psaltice de la Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae", se va axa pe prezentarea codicologică a manuscrisului, a conținutului muzical-liturgic, a autorilor de cântări, a surselor acestora, precum și pe sublinierea importanței codexului analizat în contextul fondului de manuscrise muzicale psaltice de la BMMB Iași.

Cuvinte-cheie: antologhion românesc, Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae" – Iași, secolul XIX, Nectarie Protopsaltul, Nectarie Frimu.

1. Introducere

Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae" a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași (numită în continuare BMMB) reprezintă un valoros tezaur de cărți și documente (peste 100000 de unități arhivistice) din domeniul teologic. Posedă și un important fond de carte rară, din care face parte și un număr de 35 de manuscrise muzicale psaltice.

* dzamfira@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

1.1. Scopul studiului

Lucrarea de față, care face parte dintr-un proiect mai amplu de catalogare a întregului fond de manuscrise muzicale psaltice de la Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae", se va axa pe prezentarea codicologică a manuscrisului, a conținutului muzical-liturgic, a autorilor de cântări, a surselor acestora, precum și pe sublinierea importanței codexului analizat în contextul fondului de manuscrise muzicale psaltice de la BMMB Iași.

2. Repertoriul și autorii cântărilor din Ms. 7 BMMB

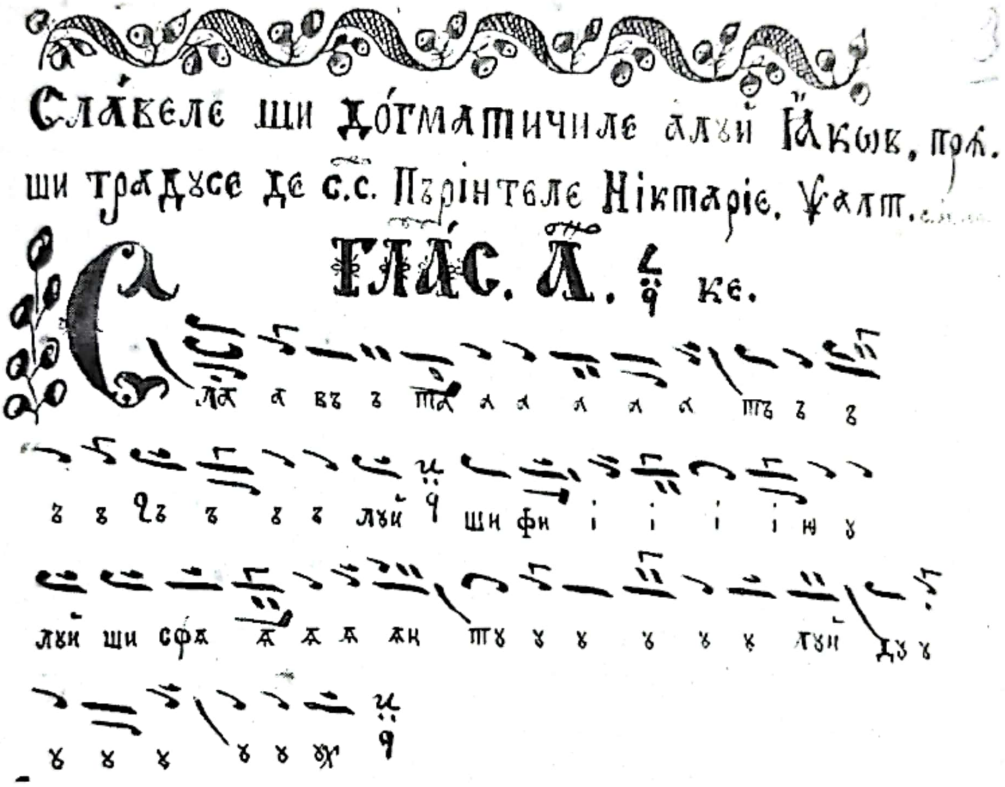
Fiind un manuscris de tip Antologhion, Ms. 7 BMMB conține o paletă diversă de cântări de la principalele oficii religioase ortodoxe: cântări de la slujba Sfintei Liturghii (heruvice mari), a Vecerniei (slavele și dogmaticile, psalmul *Fericit bărbatul*, antifoane, polielee) și Utreniei (voscresnele/stihirile evangheliilor duminicilor pe glasuri, troparele deniilor din Săptămâna Mare). De asemenea, Manuscrisul 7 conține și cântări de la două slujbe speciale, cea a Acatistului Maicii Domnului *Apărătoare Doamnă* și slujba închinată Sfintei Icoane Făcătoare de minuni a Maicii Domnului, „Prodromița" de la Schitul Prodromu din Sfântul Munte.

Notația muzicală utilizată în Ms. 7 BMMB este cea hrisantică, promovată la Constantinopol începând cu anul 1814, anul reformei muzicii bisericești și introdusă aproape simultan și în Principatele Române, Moldova și Țara Românească. Și repertoriul conținut reflectă noile tendințe ale începutului de secol XIX în muzica bisericească. Astfel, sunt preferate în continuare opere ale compozitorilor de secol XVIII, considerați mai tradiționaliști, așa cum este Iacob Protopsaltul (1740-1800). A fost ucenicul lui Ioan Protopsaltul și a ocupat, pe rând funcțiile de prim-domestic (dirijor), lampadar (conducător al stranei din partea stângă) și de protopsalt (prim cântăreț) al Patriarhiei din Constantinopol. A fost și profesor la Școala Patriarhală de Muzică, alături de marii compozitori și psalți Daniil Protopsaltul și Petru Lampadarie între 1764-1776 și de Petru Vizantie, din 1791. S-a pronunțat împotriva propunerii de introducere a unei noi notații, simplificate, de către Agapie Paliermul (în 1797). Iacob Protopsaltul este considerat un compozitor care nu a acceptat cu ușurință inovațiile; astfel, el nu a fost de acord cu noul stil silabic („pe scurt", exegetic) promovat de Petru Lampadarie și ucenicii săi. A căutat să mențină în operele sale vechiul stil clasic calofonic („înfrumusețat"), iar principala sa operă este *Doxastarul*[1], consemnată de ucenicul său, Gheorghe Criteanul, în notație muzicală

[1] Doxastarul este o colecție de repertoriu muzical bisericesc care conține slavele sărbătorilor de peste an, organizate conform anului bisericesc, începând cu data de 1 septembrie. Prin *slavă* se înțelege o cântare mai amplă, în stilul compozițional stihiraric sau papadic, precedată de stihul „Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh", care se cântă de obicei fie la slujba Vecerniei (de exemplu, slava de la *Doamne-strigat-am*), fie la la Utrenie (de exemplu, stihira evangheliei Utreniei, numită și voscreasnă).

Scanned with OKEN Scanner

cucuzeliană (mediobizantină târzie). Această lucrare de referință a fost transcrisă în notație hrisantică, de Hurmuz Hartofilax și publicată în ediția lui Teodor Fokaefs în anul 1836 (*Apud* Oxford Music online, Gregorios Protopsaltis). În Ms. 7 BMMB găsim dogmaticile pe glasuri însoțite de stihul *Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh*, din creația lui Iacob Protopsaltul, traduse de către Nectarie Schimonahul în limba română, din varianta transpusă pe noua notație de Hurmuz Hartofilax. Caracteristica principală a acestor cântări este tematica lor comună, de laudă adresată Maicii Domnului. În adaptarea muzicală în limba română realizată de Nectarie, tactul (tempo-ul) dogmaticilor este cel potrivit, iar scriitura muzicală, de tip stihiraric.



Ex. 1 Ms. 7 BMMB f. 63 „Slavele și dogmaticile a lui Iacov Pr[oto]ps[altul] pria[scrise] și traduse de S. S. Nictarie psalt S. M. Athos. Glas I ke *Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh*"

Consultând noile colecții de repertoriu muzical bisericesc tipărite în ultimii 20 de ani în România (*Buchet muzical athonit*, 2010, 2016), am constatat că aceste variante ale Dogmaticilor lui Nectarie nu au fost încă editate. De aceea, Ms. 7 BMMB, alături și de alte manuscrise aflate în Sfântul Munte, cum ar fi de pildă Ms. 93 din Biblioteca Schitului Românesc Prodormu (în continuare BSRP) – Piveghier, fol. 136-161 (Vasile, 2008, p. 103), Ms. 1697 BSRP – Privegher, fol. 78-103 (Vasile, 2008, p. 121), Ms. 1698 BSRP – Antologhion, f. 177-198 (Vasile, 2008, p. 123), Ms. 1791 BSRP – Cântări la Liturghie, fol. 40^{v}-57 (Vasile, p. 180), Ms. 3045 BSRP – Priveghier, fol. 83^{v}-95 (Vasile, 2008, p. 232), Ms. 3612 BSRP – Priveghier, fol. 401-446 (Vasile, 2008,

Scanned with OKEN Scanner

p. 281) etc. reprezintă o posibilă sursă de repertoriu pentru completarea variantelor Dogmaticilor aflate în practica de strană.

Un alt ciclu de cântări aparţinând lui Iacob Protopsaltul, traduse de Nectarie Schimonahul şi prezente în Ms.7 BMMB sunt stihirile evangheliilor duminicilor, care prezintă aceleaşi caracteristici de tempo şi scriitură muzicală cu dogmaticile. Tematica este însă este diferită, referindu-se la Învierea Domnului şi momentul constatării acesteia de către femeile purtătoare de mir (mironosiţe). Varianta Stihirilor Învierii tradusă şi adaptată de Nectarie după Iacob Protopsaltul a fost readusă în practica bisericii noastre, atât monahală cât şi de mir, fiind publicată în colecţia *Buchet muzical athonit – Cântările Utreniei* (*Buchet muzical athonit*, 2016, pp. 211-241).

Ex. 2 Ms. 7 BMMB f. 63ᵛ „Stihiri ale evangheliilor duminicelor ce să cântă la laude, slave care sînt traduse şi scurtate după ale lui Iacov de părintele Nectarie S[c]h[imonahul] Glas I Pa Stihira I *Slavă Tatălui şi Sfântului Duh. În munte ucenicii mergând*"

Un alt compozitor menţionat în Ms. 7 BMMB este Grigorie Protopsaltul (1778?-1821). Este cunoscut ca unul dintre „cei trei dascăli", ctitori ai reformei hrisantice. Alături de Hrisant de Madyt şi Hurmuz Hartofilax (Arhivarul) a predat la Şcoala Patriarhală de Muzică (între 1815-1819). A ocupat funcţiile de lampadar şi apoi de protopsalt al Patriarhiei de Constantinopol. Prin opera sa muzicală, originală şi de transcriere în noua notaţie a opusurilor marilor compozitori a contribuit la implementarea reformei muzicii bisericeşti ortodoxe şi a notaţiei muzicale moderne, simplificate. Dintre traducerile sale se remarcă:

Scanned with OKEN Scanner

Irmologhionul calofonic al lui Petru Bereket, pe care l-a transcris din notația cucuzeliană (mediobizantină târzie) în cea modernă, hrisantică; *Anastasimatarul syntomon* (pe scurt) al lui Petru Lampadarie ș.a. În ceea ce privește creațiile originale, amintim seria de axioane (cântări de la slujba Sfintei Liturghii, dedicate Maicii Domnului) și cele două serii de heruvice mari, organizate pe glasuri (Sadie, 2001). Una dintre aceste serii de heruvice „mari" (în scriitură muzicală „pe larg", papadică) este copiată și în Ms. 7 BMMB, în traducerea și adaptarea muzicală a lui Nectarie Schimonahul (1804-1899), compozitor și psalt român care a activat în Sfântul Munte Athos.

Ex. 3 Ms. 7 BMMB f. 1 „Herovici mari a lui Grigorie Protopsalt. Tradusă din greceşte în româneşte de S.S. Păr[intele] Nectarie S(c)himonahul, protopsalt [al] Sfântului Munte Athos [la] anul 1877. Glas I Pa *Cari pre heruvimi*"

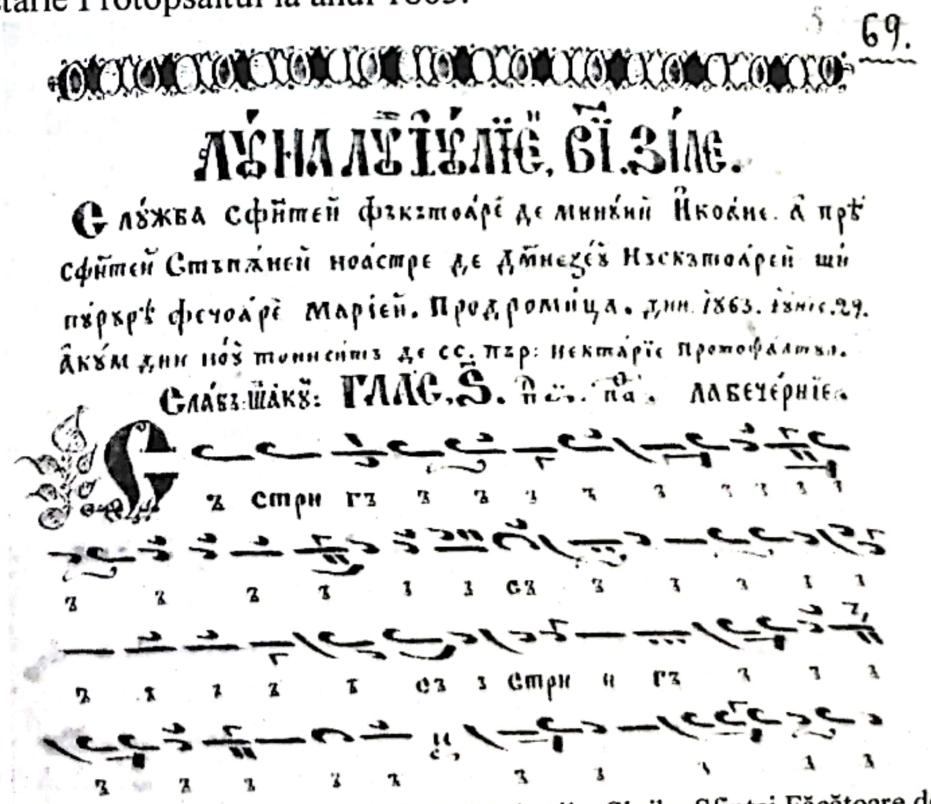
De biografia și opera sa muzicală s-au ocupat bizantinologii români Sebastian Barbu-Bucur și Vasile, în studii, cataloage și colecții de repertoriu de referință (Barbu-Bucur, 1998; 2000; Vasile, 2004, 2007, 2008). Renumit cântăreț, supranumit și „privighetoarea Sfântului Munte", a fost fondator al unei adevărate școli de interpretare și compoziție psaltică. A îmbogățit repertoriul bisericesc cu numeroase traduceri și adaptări muzicale din limba greacă, dar și cu inspirate creații originale, consemnate în notația hrisantică de tip analitic (detaliată în ceea ce privește notarea ornamentelor). Astfel, cum am precizat anterior, a tradus *Doxastarul* lui Iacob, dar și colecțiile *Triodul,*

Scanned with OKEN Scanner

Penticostarul și *Stihirarul*. De asemenea, a adaptat și compus heruvice, axioane pe glasuri, chinonice, antifoane, anixandarii, stihiri, irmoase, slave, polielee, doxologii, *Prohodul Domnului, Slujba Icoanei Maicii Domnului – Prodromița*, cu alte cuvinte, o multitudine de cântări care acoperă întreaga paletă de repertoriu necesară stranei (Barbu-Bucur, 1998, p. 24).

Cercetând culegerile de repertoriu *Buchet muzical athonit* referitoare la slujba Sfintei Liturghii (în două ediții), am descoperit că varianta *Heruvicelor mari* de Grigorie Protopsaltul, în adaptarea muzicală a lui Nectarie Schimonahul, nu fost încă editată. Interesant este că acestea nu intră nici în lucrarea de referință a lui Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos – *Cântări ale Sfintei Liturghii*, redactată de bizantinologul Vasile Vasile, după manuscrise din diferite fonduri documentare aflate în Sfântul Munte. În aceste condiții, Ms. 7 BMMB, alături și de alte manuscrise, cum ar fi de exemplu Ms. 28 din Biblioteca Schitului Românesc Prodromu (BSRP) – Antologhion, fol. 110^{v}-131 (Vasile, 2008, p. 98) și Ms. 3049-3050 BSRP – Liturghier, fol. 31^{v}-43 (Vasile, 2008, p. 242) reprezintă o importantă sursă documentară pentru ca *Heruvicele mari* de Grigorie Protopsaltul să poată fi date tiparului, spre a fi accesibile interpreților și corurilor bisericești din țară.

O altă prezență repertorială deosebită din Ms. 7 BMMB este și Slujba Icoanei Făcătoarei de Minuni a Maicii Domnului, „Prodromița", alcătuită de către Nectarie Protopsaltul la anul 1863.



Ex. 4 Ms. 7 BMMB f. 106 „Luna lui iulie în 25 de zile. Slujba Sfintei Făcătoare de minuni icoane a Preasfintei Stăpânei noastre, de Dumnezeu Născătoare și pururea Fecioare Mariei Prodromița. din 1863 iunie 29. Acum din nou tonisită de S. S. P.[ărintele] Nectarie Protopsaltul.

Scanned with OKEN Scanner

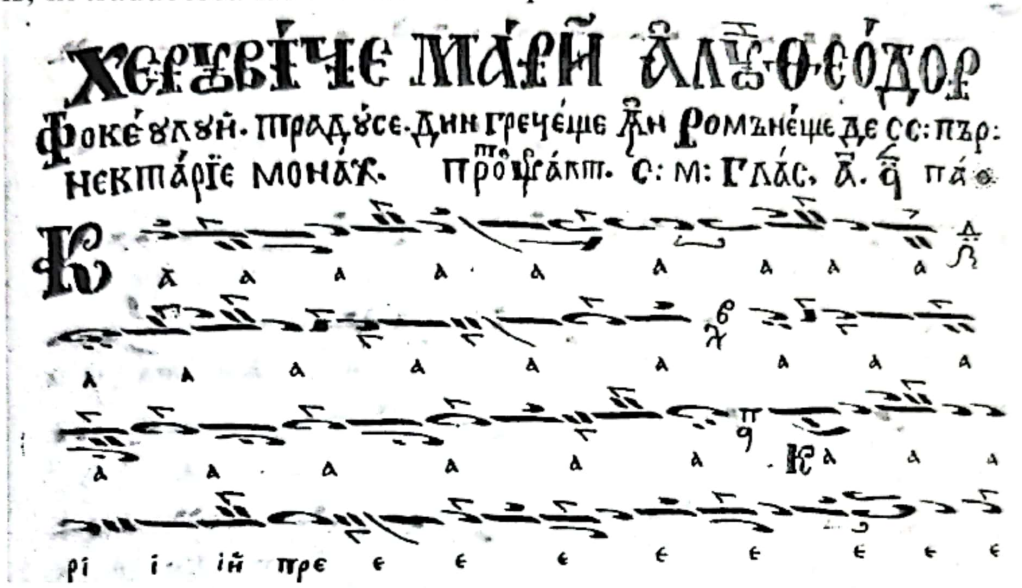
Slavă; Şi acum. Glas VI Pa La vecernie, *Să strigăm astăzi cu dulce cântare*"

Slujba compusă şi dedicată de Nectarie Schimonahul icoanei făcătoare de minuni a Schitului Prodromu este de o mare importanţă mai ales pentru călugării români de acolo, dar nu numai. O parte a slujbei (alte cântări decât cele din Ms. 7 BMMB) sunt consemnate în Ms. 1765 BSRP – Stihirar, fol. 48-58 (Vasile, 2008, p. 169), Ms. 1766 BSRP – Stihirar, fol. 101-122 (Vasile, 2008, p. 170), Ms. 3255 BSRP – Antologie, fol. 215^{v}-227 (Vasile, 2008, p. 274), Ms. 3619 BSRP – Stihirar, fol. 203-224 (Vasile, 2008, p. 293) etc., iar identic ca în Ms. 7 BMMB le regăsim în Ms. 1772 BSRP Antologhion, fol. 218-229 (Vasile, 2008, p. 174) şi poate şi în alte fonduri documentare din Athos. Prima publicare recentă, integrală a slujbei adresate Icoanei Prodromiţa este cea realizată la Centrul de Studii Bizantine din Iaşi, în anul 2002. La finele Ms. 7 BMMB, la filele 106-110 sunt incluse câteva momente muzicale ale slujbei icoanei Prodromiţa, şi anume cântările de tip *slavă* care finalizează principalele momente ale vecerniei: o *slavă* în glas VI după stihirile *Doamne, strigat-am,* o a doua *slavă* în glas IV pe Pa de la Litie şi cea de a treia, în glasul V, de la Stihoavnă. Slavele compuse de Nectarie sunt ample, în scriitură muzicală de tip stihiraric şi în tactul potrivit, într-un stil clasic, bazat pe formule muzicale („thesis-uri) tradiţionale, specifice glasului utilizat. De asemenea, la filele 111-111^{v} sunt notate şi două variante ale troparului adresat Icoanei Maicii Domnului Prodromiţa, ambele în glasul I, prima în scriitură irmologică şi tact grabnic, pentru finalul Vecerniei, iar cea de-a doua, în tact potrivit şi scriitură stihirarică, la Litie.

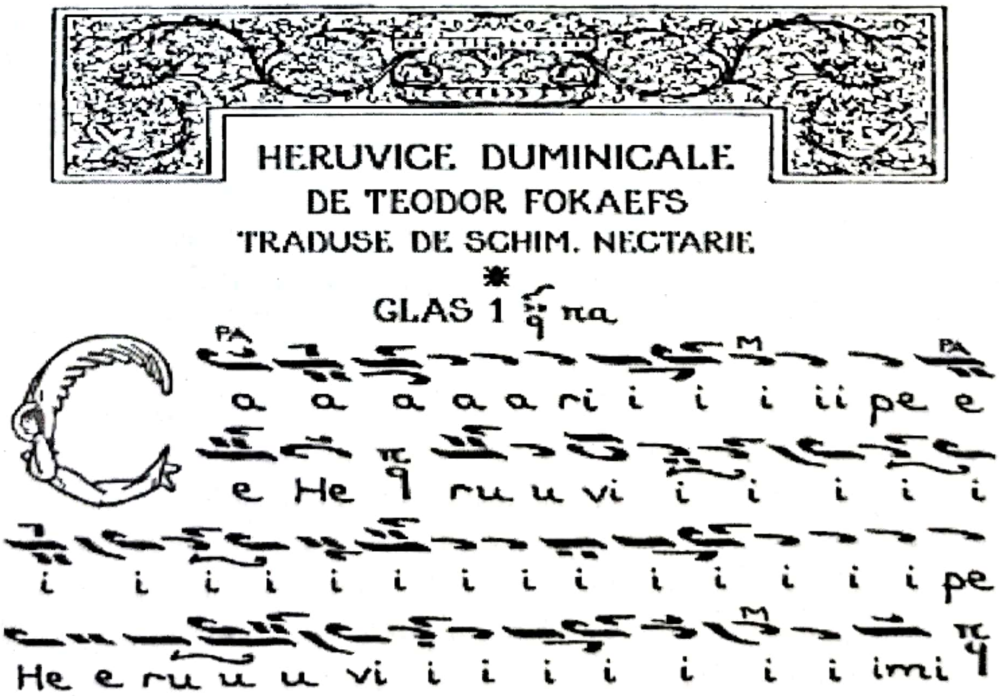
O altă serie de heruvice mari din Ms. 7 BMMB, traduse de Nectarie Protopsaltul, este şi cea conţinută la filele 33-47^{v}, aparţinând lui Teodor Fokaefs (cca.1790-1851). A fost elevul lui Gheorghe Criteanul şi al dascălilor Grigorie Lampadarie şi Hurmuz Hartofilax, la cea de-a treia Şcoală de Muzică a Patriarhiei de Constantinopol (1815-1821). Este recunoscut ca un muzician grec deosebit de activ, în calitate de profesor de muzică bisericească şi laică, de psalt, compozitor şi de editor al unor colecţii de repertoriu fundamentale pentru muzica hrisantică. (Fokaefs, 1851-1855). Dintre creaţiile sale cele mai cunoscute menţionăm Anixandariile „pe scurt" şi psalmul *Fericit bărbatul*, ambele în plagalul glasului al IV-lea, opt serii de Kekragarii (*Doamne, strigat-am*) pe glasuri, polieleele *Mărturisiţi-vă Domnului (Confess to the Lord),* în glasul IV leghetos *şi Cuvânt bun* în glasul varis, două serii de heruvice pe glasuri, săptămânale şi pentru sărbători, în scriitură „pe scurt" şi „pe larg", chinonice duminicale în tact potrivit şi scriitură „argo-syntomon", chinonice la sărbătorile împărăteşti, chinonice pentru zilele săptămânii, chinonic în Joia Mare, în Sâmbăta Mare ş.a. Opera sa este considerată inovatoare şi diferită de cea a muzicienilor şi dascălilor Patriarhiei deoarece introduce influenţe ale muzicii laice, anticipând astfel tendinţele celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea. (Hatzigiakoumis, Theodore Fokaefs). Heruvicele mari conţinute în Ms. 7 BMMB nu sunt publicate nici în colecţia Buchet muzical athonit –

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeiasca Liturghie (Lacoschitiotul, 2009) şi nici în volumul *Nectarie Protopsaltul Sântului Munte Athos – Cântări ale Sfintei Liturghii* (Vasile, 2004), posibil şi din cauza dimensiunilor ample. În general, heruvicele „mari" se cântau a slujbele festive, de pildă la hramuri sau atunci când venea arhiereul. Ofer spre comparaţie, incipitul Heruvicului mare (pentru sărbători) şi cel duminical (pentru duminicile obişnuite, „de rând"), în glas I, de Teodor Fokaefs, în traducerea lui Nectarie Protopsaltul:



Ex. 5 Ms. 7 BMMB f. 33 „Heruvice Mari a lui Teodor Fokeului traduse din greceşte în Româneşte de S. S. Păr. Nectarie Protopsalt Monah S[Fântul] M[unte] Glas I Pa, *Cari pre heruvimi*"



Ex. 6 „Heruvice duminicale de Teodor Fokaefs traduse de Schim. Nectarie, Glas I Pa *Cari pre heruvimi*" (Lacoschitiotul, 2009, p. 143)

Scanned with OKEN Scanner

Se observă diferența de scriitură în ceea ce privește raportul text-muzică: dacă în prima variantă, silabei „Ca" din cuvântul „Carii" (= Care) îi corespund 46 de timpi primi[2], în cea de a doua variantă, a heruvicului duminical, aceleiași silabe îi corespund doar 10 timpi primi. Așadar, durata de execuție a primului heruvic „mare" este, în mod evident, mult mai amplă decât a celui de al doilea, de aceea, primul este mai potrivit de interpretat în cadru festiv. De asemenea, formulele melodice ale primei variante sunt mai complexe, utilizează mai multe semne temporale augmentative și diminutive, sunt mai dificil de executat și necesită un psalt / cântăreți cu experiență în comparație cu a doua variantă, unde „thesis-urile" sunt mai ușor de urmărit și interpretat. Alături de manuscrisele Ms. 28 BSRP – Antologhion, fol. 45-63^{v} (Vasile, 2008, p. 98), Ms. 1678 BSRP – Antologhion, fol. 40-54^{v} (Vasile, 2008, pp. 119-120), Ms. 1708 BSRP – Liturghier, fol. 1-36 (Vasile, 2008, p. 131), Ms. 3049-3050 BSRP – Liturghier, fol. 20-31^{v} (Vasile, 2008, p. 242) etc., Ms. 7 BMMB poate servi ca sursă de editare, în limba română a Heruvicelor mari de Teodor Fokaefs.

În sfârșit, o cântare mai deosebită aflată în manuscrisul vizat este și cea de la filele 88-90, *Slava de la Stihoavna Miercurii cei Mari, Doamne, femeia ce căzuse*, Glas VIII, în „prescurtarea" lui Nectarie Frimu (†1856). Originar tot din Huși ca și Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte, cu care a fost chiar confundat la început, Nectarie Frimu a activat la Mănăstirea Neamț (unde a fost ierodiacon) și apoi la Iași. A fost un psalt și compozitor de talent, fin cunoscător atât al muzicii eclesiastice, cât și a celei laice. Pentru meritele sale deosebite în domeniul muzicii bisericești, a fost distins cu titlul onorific de „ierarh de Tripoleos". Este autor al volumelor *Antologhie sau floarealegire* – Tomul al III-lea (1840) conținând cântările cântări ale Sfintei Liturghii și Tomul I și II – cântări de la Vecernie și Utrenie (1846) (Ionescu, 2002, p. 154). Acestea sunt printre primele lucrări de acest gen în limba română și notație hrisantică, deosebit de apreciate în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Multe dintre cântările lui Nectarie Frimu, din volumele sale tipărite, au cunoscut o intensă circulație în manuscrisele alcătuite în Moldova de Nord și de Sud, cât și în Țara Românească, până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, după care, treptat, au fost date uitării. (Bucescu, 2009, II, p. 8, 149).

Slava Miercurii cei Mari, *Doamne, femeia ce căzuse* este o cântare consacrată din Săptămâna mare, foarte veche, atribuită imnografei bizantine Casia Monahia (sec. IX). În literatura psaltică românească de secol XIX, există mai multe variante ale acestei slave, dintre care cea mai cunoscută, în prezent, este cea a lui Dimitrie Suceveanu, în scriitură stihirarică și tact potrivit, inclusă în volumul III al *Idiomelarului* editat în anul 1857 în tipografia Mănăstirii Neamț și reeditat în 1997, la Iași. Există însă și alte variante ale acestei slave,

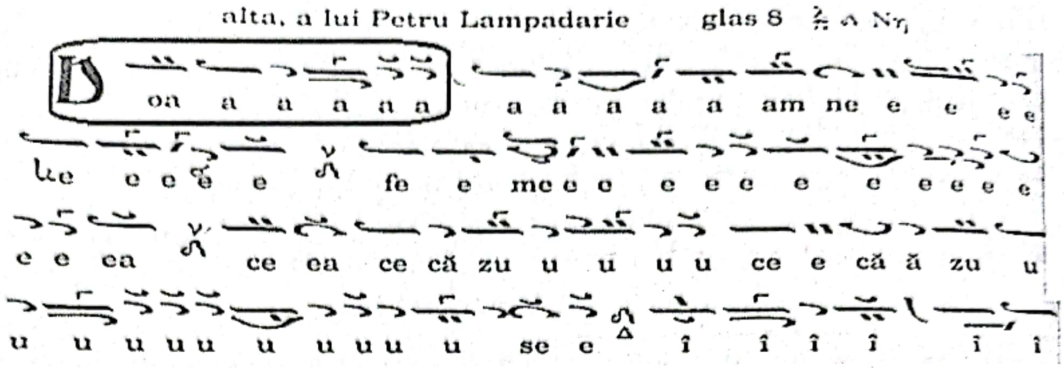
[2] Timpul prim reprezintă unitatea standard de timp pentru muzica psaltică, echivalentă pătrimii în muzica liniară.

Scanned with OKEN Scanner

mai timpurii, cum ar fi cele tălmăcite de Visarion Protopsaltul (sec. XIX), strălucit reprezentant al Şcolii de cântări de la Mănăstirea Neamţ, care a cunoscut o perioadă de înflorire la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Creaţia sa este amplă şi cuprinde Stihirarul, Irmologhionul, Cântări ale Triodului şi Penticostarului şi cântări de la slujba Sfintei Liturghii, a Utreniei şi Vecerniei ş.a. (Vasile, 2005, pp. XXI-XXIV). Doar o mică parte din aceste cântări au fost publicate, anume cele din perioada Triodului (Bălan, 2005), din care face parte şi slava *Doamne, femeia ce căzuse,* glas VIII Ni, prezentă în 3 variante ample, traduse şi adaptate muzical de Visarion Protopsaltul după modele muzicale greceşti „clasice", cum ar fi cea a lui Petru Lampadarie. Această din urmă variantă prezintă asemănări, doar în incipit, cu slava omonimă conţinută în Ms. 7 BMMB, prescurtată de Nectarie Frimu, care nu indică aici sursa prescurtării. Menţionez că slava *Doamne, femeia ce căzuse* adaptată de Nectarie Frimu se află şi în Ms. 20 BMMB, la filele 35-37. De asemenea, Gheorghe Ionescu a găsit-o şi în Ms. 31/49 BMMB, filele 114-116^{v}, dar şi în Ms. românesc 28944 de la Biblioteca Naţională a României, la pagina 82, unde este indicată, de această dată, sursa după care s-a „prescurtat", ca fiind Macarie Ieromonahul (Ionescu, 2002, p. 155). Prezint în continuare, în comparaţie, incipiturile slavei vizate, în variantele lui Nectarie Frimu şi a lui Petru Lampadarie.

Ex. 7 Ms. 7 BMMB f. 88 „Slava de la Stihoavna Miercurii cei mari prescurtată de cel între arhierei Nectarie Tripole[o]s Glas VIII Ni *Doamne, femeia ce căzuse*"

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 8 „Alta, a lui Petru Lampadarie, Glas VIII Ni *Doamne, femeia ce căzuse*" (Bălan, 2005, p. 286)

Se observă că formula melodică de incipit în ambele cântări este identică, dar scriitura muzicală diferă mult: în cea de-a doua variantă, cea a lui Petru Lampadarie, tradusă de Visarion Protopsaltul, melismele sunt mult mai ample, pe când în varianta lui Nectarie Frimu, scriitura este de „argo-syntomon", mai restrânsă în ceea privește melismatica. Slava *Doamne, femeia ce căzuse*, glas VIII a lui Nectarie Frimu este o creație inedită, valoroasă, care ar merita să fie editată. Mai există alte câteva cântări din perioada Postului mare, aparținând compozitorului menționat anterior, nepublicate în *Antologhiile* sale și descoperite relativ recent: Slava *Vai mie, înnegritule suflete*, glas VIII Ni, de la Duminica Înfricoșatei Judecăți (la lăsatul secului de carne pentru Postul Mare) și stihira din Vinerea Mare, „după încungiurarea cu Aeru", *Veniți să fericim pe Iosif*, plagalul glasului I Pa, conținute în Ms. 1546, Antologhion hrisantic, din Arhivele Naționale din Iași (Bucescu, 2009, II, p. 165). Aceste două piese muzicale valoroase au fost de curând editate, în notație dublă, psaltică și liniară (Dănilă, 2013, pp. 159-170). De asemenea, în Anexa lucrării de față inserez partitura integrală a slavei *Doamne, femeia ce căzuse* de Nectarie Frimu[3].

3. Concluzii

3.1. Ms. 7 BMMB este un *antologhion* hrisantic, scris integral în limba română cu alfabet chirilic de tranziție, nelocalizat, copist necunoscut, datare aproximativă deceniile 8-9 ale secolului XIX.

3.2. Autorul principal al cântărilor este Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte, prezent mai ales în calitate de „traducător" în limba română al unor creații ale compozitorilor greci consacrați: Iacob Protopsaltul, Grigorie Protopsaltul, Teodor Fokaefs.

3.3. Cel de-al doilea compozitor român important consemnat în Ms. 7 BMMB este Nectarie Frimu, originar din Huși, distins cu titlul onorific de „ierarh de

[3] Partitura din Anexa II este tehnoredactată de Ștefan Ilie Graur, student în anul al II-lea la Specializarea *Muzică religioasă* de la Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași.

Scanned with OKEN Scanner

Tripoleos", autor al slavei *Doamne femeia ce căzuse*, glas VIII, pe care o prescurtează, fără să indice sursa melodică. Această slavă nu a fost tipărită în *Antologhiile* sale.

3.4. Ms. 7 Antologhion este un codex valoros din Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae" a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași (România), întrucât, alături de alte manuscrise din biblioteci ale mănăstirilor din Sfântul Munte Athos, reprezintă o sursă documentară importantă care poate servi pentru editarea unor cântări încă nepublicate în literatura psaltică românească contemporană (Heruvicele mari de Grigorie Protopsaltul și Teodor Fokaefs traduse de Nectarie Protopsaltul și Slava *Doamne, femeia ce căzuse* adaptată de Nectarie Frimu).

Referințe

Barbu-Bucur, S. (1998). Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte – la 100 de ani de la naștere. *Acta Musicae Byzantinae, II*, 17-35. Iași: Centrul de Studii Bizantine.

Barbu-Bucur, S. (2000). *Manuscrise muzicale românești de la Muntele Athos*. București: Editura Muzicală.

Barnea, A (2009). *Muzica bisericească în Moldova secolului al XIX-lea*. Iași: Editura „Sf. Mina".

Bălan, F. (Ed.) (2005). *Antologhion paisian. Tomul I. Perioada Triodului*. București: Editura Sophia.

Bucescu, F. (2009). *Cântarea psaltică în manuscrisele din Moldova – sec. XIX. Ghidul manuscriselor moldovenești – sec. XIX*, I, II. Iași: Artes.

Bucescu, F. & Catrina, C. & Barnea, A. *et al.* (2010). *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – sec. XI-XX*, I. Iași: Artes.

Dănilă, I. Z. (2013). Studiul manuscriselor muzicale psaltice din Arhivele Naționale din Iași. În *Studii de sinteză: 2012-2013, II* (pp. 179-170). București: Editura Universității Naționale de Muzică București.

Fokaefs, T. (1851, 1855). *Ταμείον Ανθολογίας*, τόμοι Α΄-Γ΄. Κωνσταντινούπολη.

Frimu, N. (1840). *Antologhie sau floarealegire*, III. Tipografia Mănăstirii Neamț.

Frimu, N. (1846). *Antologhie sau floarealegire*, I, II. Tipografia Mănăstirii Neamț.

Hatzigiakoumis, M. K. (general Ed.). *Θεόδωρος Φωκαεύς (ακμή περ. 1790-†1851)*, preluat din http://www.e-kere.gr/βιογραφικα/ΘΕΟΔΩΡΟΣ-ΦΩΚΑΕΦΣ

Ionescu, Gh. C. (2002). *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*. București, Editura Sagittarius.

Lacoschitiotul, I. (2009). *Buchet muzical athonit – Dumnezeiasca Liturghie*, 3. București: Editura Evanghelismos.

Scanned with OKEN Scanner

Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos (2004). *Cântări ale Sfintei Liturghii*. Vasile, V. (Ed.), Bucureşti: Editura Evanghelismos.

Suceveanu, D. (1997). *Idiomelar*, III. Barbu-Bucur, S. (Ed.), Iaşi: Editura „Trinitas" a Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei.

Vasile, V. (2004). Studiu introductiv. În Vasile, V. (Ed.), *Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte – Cântări ale Sfintei Liturghii* (pp. XI-CXXX). Bucureşti: Evanghelismos.

Vasile, V. (Ed.), 2004. *Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos – Cântări ale Sfintei Liturghii*. Bucureşti: Editura Evanghelismos.

Vasile, V. (2005). Şcoala paisiană de muzică bizantină. Ieromonahul Visarion Protopsaltul. În Bălan, F. (Ed.). *Antologhion paisian. I. Perioada Triodului* (pp. V-XXIX). Bucureşti: Editura Sofia.

Vasile, V. (2007). *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, I. Bucureşti: Editura Muzicală.

Vasile, V. (2008). *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, 2008, II. Bucureşti: Editura Muzicală.

*** (2000). *Buchet muzical athonit. Cântările Sfintei Liturghii*. Sfântul Munte Athos: Chilia „Buna Vestire" – Schitul „Sf. Dimitrie" – Lacu.

*** (2008). *Buchet muzical athonit. Cântările Utreniei*. Bucureşti: Editura Evanghelismos.

http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Jakobos+protopsaltes&searchBtn=Search&isQuickSearch=true

http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Gregorios+Protopsaltes&searchBtn=Search&isQuickSearch=true

Scanned with OKEN Scanner

Anexa I

Catalogarea Ms. 7 de la Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae" a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași (Ms. 7 BMMB)[4]

Tipul de colecție: Antologhion psaltic

1. Caseta rezumativă

Biblioteca Ecumenică „Dumitru Stăniloae" a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași, Ms. 7 (număr vechi de inventar 550). **Fără foaie de titlu. Limba utilizată:** română. **Alfabet**: chirilic de tranziție. **Copist**: necunoscut. **Semiografia** muzicală: notație hrisantică. **Datare**: deceniile 8-9 ale secolului al XIX-lea. **Preliminarii**: preot Fl. Bucescu, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova sec. XIX*, Editura Artes, Iași, 2009, vol. I, p. 28; vol. II pp. 108, 126; preot Alexandrel Barnea, *Muzica bisericească în Moldova secolului al XIX-lea*, Editura Sf. Mina, Iași, 2009.

2. Descriere codicologică

Dimensiuni: 19,8x16,7 x1,7 cm. Număr de file: 112. Copertă de carton de culoare neagră, cu cotor și colțuri din pânză. Stare de conservare destul de bună. Pânza ruptă de pe cotor, muchiile sunt roase, file cu pete de foxing. Nu a fost restaurat. Se află în Depozitul Bibliotecii Ecumenice „Dumitru Stăniloae", secția istorică[5]. Numerotare târzie, cu creionul, pe file, în colțul din dreapta sus. Am descoperit și o eroare de numerotare, 2 file sunt numerotate cu numărul 87, prin urmare Ms. conține 112 file, nu 111 (așa cum este notat în foaia care însoțește manuscrisul). Scris îngrijit, elegant, de către două mâini, profesioniste. Este utilizată cerneală neagră pentru neumele vocale, semnele temporale augmentative, semnele consonante psifiston, varia, omalon, antichenoma și cerneala roșie, pentru inițialele majuscule, ftoralele, mărturiile, semnele temporale diminutive, semnul consonant eteron. O parte dintre inițialele majuscule sunt ornamentate cu motive florale. Frontiscipii frumos ornamentate, cu simț artistic, cu motive geometrice și vegetale; predomină culorile roșu și negru. La fila 88, apare singurul frontispiciu din manuscris, ornamentat în culorile roșu închis, galben deschis, indigo, bleu (probabil în creion colorat).

3. Datare și localizare

Întrucât la fila 1 recto, de început de capitol, este notat anul 1877, la care Nectarie Schimonahul a tradus heruvicele mari de Grigorie Protopsaltul, iar la

[4] Grila de catalogare utilizată pentru studiul de față este realizată conform lucrării: Bucescu, F. & Catrina, C. & Barnea, A. *et al.* (2010). *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – sec. XI-XX*, I. Iași: Artes.

[5] Cf. descrierii realizate de expert restaurator Puiu Mihaela, în decembrie 2009.

Scanned with OKEN Scanner

fila 76^{v} este notată data: „1882 ianuarie 12", datarea probabilă a Ms.7 este deceniile 8-9 ale veacului XIX. De asemenea, ținând cont de faptul că majoritatea cântărilor din manuscris aparțin lui Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte, în calitate de traducător și compozitor, bizantinologul preot Florin Bucescu emite ipoteza că e posibil ca acest manuscris să fi fost alcătuit chiar în Sfântul Munte, poate chiar de un ucenic al protopsaltului (Bucescu, 2009, II, pp. 108, 126).

4. Conținutul muzical-liturgic

f. 1 HEROVICI MARI A LUI GRIGORIE PROTOPSALT. TRADUSĂ DIN GRECEȘTE ÎN ROMÂNEȘTE DE S. S. PĂR[INTELE] NECTARIE S[C]HIMONAHUL, PROTOPSALT [AL] SFÂNTULUI MUNTE ATHOS ANUL 1877 [Heruvice duminicale „pe larg", pe glasuri, *Cari pre heruvimi*, n.n.] Glas I Pa *Cari pre heruvimi*; f. 4^{v} Glas III Ga; f. 8^{v} Glas IV Di; f. 12 Glas VIII; f. 16 Glas II [modulat în plagalul II, n.n.]; f. 20 Glas V Pa; f. 24 Glas VI Pa; f. 28 Glas VII Zo.

f. 33 HERUVICI MARI A LUI TEODOR FOKEUL TRADUSE DIN GRECEȘTE ÎN ROMÂNEȘTE DE S. S. PĂR. NECTARIE PROTOPSALT MONAH S[FÂNTUL] M[UNTE] [Heruvice pe larg, pe glasuri, *Cari pre heruvimi, n.n.*] Glas I Pa, *Cari pre heruvimi*; f. 35 Glas II Di; f. 37 Glas III Ga; f. 39 Glas IV DI; f. 41 Glas V Pa; f. 43 Glas VI Pa; f. 45 Glas VII Zo; f. 47 Glas VIII Ni.

f. 48 SLAVELE ȘI DOGMATICILE A LUI IACOV PR[OTO]PS[ALTUL] PRIA[SCRISE] ȘI TRADUSE DE S. S. NICTARIE PSALT S. M. ATOS. Glas I Ke, *Slavă... Și acum... Pre ceea ce este slava a toată lumea*; f. 51 Glas II Di *Slavă... Și acum...Trecut-au umbra legii*; f. 52^{v} Glas III Ga *Slavă... Și acum...Cum să nu ne mirăm*; f. 54^{v} Glas IV Pa *Slavă... Și acum... Proorocul David*; f. 56^{v} Glas V Pa *Slavă... Și acum... În Marea Roșie*; f. 58^{v} Glas VI Pa *Slavă... Și acum...Cine nu te va ferici*; f. 60 Glas VII Ga *Slavă... Și acum... Maică te-ai cunoscut*; f. 62 Glas VIII Ni *Slavă... Și acum... Împăratul cerurilor.*

f. 63^{v} STIHIRI ALE EVANGHELIILOR DUMINICELOR CE SĂ CÂNTĂ LA LAUDE, SLAVE CARE SÎNT TRADUSE ȘI SCURTATE DUPĂ ALE LUI IACOV DE PĂRINTELE NECTARIE SH. Glas I Pa Stihira I *Slavă... În munte ucenicii*; f. 64^{v} Glas II Di Stihira a II-a *Slavă... Cu miresme venind femeile*; f. 66 Glas III Ga Stihira a III-a *Slavă... Magdalinei Mariei*; f. 67 Glas IV Pa, Stihira a IV-a *Slavă... Mânecare adâncă era*; f. 68^{v} Glas V Pa *Slavă... O, prea înțelepte judecățile Tale*; f. 70 Glas VI Pa Stihira a VI-a *Slavă... Pacea ce adevărată tu ești, Hristoase*; f. 71^{v} Glas VII Zo *Slavă... Iată întuneric*; f. Glas VIII Ni Stihira a VIII-a *Slavă... Lacrămile Mariei*; f. 75^{v} Glas V Pa Stihira a IX-a *Că întru anii cei de apoi*; f. 74^{v} Glas VI Pa Stihira a X-a *După pogorârea în iad.*

Scanned with OKEN Scanner

f. 77 SLUJBA ACATISTULUI Glas VIII Ni *Dumnezeu este Domnul*; f. 78 Altul mai scurt Glas VIII Ga de la Ni, *Dumnezeu este Domnul;* Altul asemenea Glas VIII Ni, *Dumnezeu este Domnul*; f. 78^{v} [Glas VIII Ni] *Porunca cea cu taină* [pe larg, n.n.]; f. 79^{v} Altul mai scurt [Glas VIII Ni] *Porunca cea cu taină*; f. 79^{v} Condacul Apărătoarei Doamne Glas VIII Ni *Apărătoare Doamnă* [pe larg, n.n.]; f. 82^{v} Altul mai scurt al lui Petru Berechet Glas VIII Ni *Apărătoare Doamnă.*

f. 84 ÎN SFÂNTA ŞI MAREA SĂPTĂMÂNĂ A PATIMILOR Glas VIII Ni *Aliluia... Iată mirele* [pe larg, n.n.]; f. 84^{v} Sindoma [pe scurt, n.n.] Glas VIII Ga ca de la Ni *Aliluia... Iată mirele*; f. 86 Altul mai scurt ca de la Ga *Iată mirele*; f. 86^{v} În Sfânta şi Mare(a) Joi Glas VIII Ga ca de la Ni *Când slăviţii ucenici*; f. 87^{v} Altul mai scurt Ga ca de la Ni *Când slăviţii ucenici.*

f. 88 SLAVA DE LA STIHOAVNA MIERCURII CEI MARI PRESCURTATĂ DE CEI ÎNTRE ARHIEREI NECTARIE TRIPOLEOS Glas VIII Ni *Doamne, femeia ce căzuse.*

f. 91-97^{v} Polieleul Preacuratei Maicii lui Dumnezeu compus în elineşte de Theodor Fokeosu şi tradus de Sfinţia Sa Părintele Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte în chinovia română a Sf[ântului] Ioan Botezătoriul 1874 noiembrie Glas VII Zo *Cuvânt bun.*

f. 98 Antifoanele Glas leghetos Vu *Din tinereţile mele.*

f. 100 Fericit bărbatul al lui Theodor Fokeos tradus în româneşte de S.S.P[ărintele] Nectarie Protopsalt Glas leghetos Vu la anul 1880 *Fericit bărbatul.*

f. 106-111^{v} LUNA LUI IULIE ÎN 25 DE ZILE SLUJBA SFINTEI FĂCĂTOARE DE MINUNI ICOANE A PREASFINTEI STĂPÂNEI NOASTRE, DE DUMNEZEU NĂSCĂTOARE ŞI PURUREA FECIOARE MARIEI PRODROMIŢA. DIN 1864 IUNIE 29. ACUM DIN NOU TONISITĂ DE S. S. P. NECTARIE PROTOPSALTUL. Slavă Şi acum Glas VI Pa La vecernie *Să strigăm astăzi cu dulce cântare*; f. 108^{v} La litie Slavă Şi acum Glas IV Pa *Minunea minunilor prea slăvită*; f. 110 La stihoavnă Slavă Şi acum Glas V Pa *Pe norul cel purtător*; f. 112 Tropar Glas I Pa *Născătoare de Dumnezeu pururea Fecioară*; f. 112^{v} Troparul la Litie Glas I Pa *Născătoare de Dumnezeu pururea Fecioară.*

5. Lista autorilor şi traducătorilor consemnaţi

Grigorie Protopsaltul, Teodor Fokaefs, Iacov Protopsaltul, Nectarie Schimonahul, Nectarie Frimu Tripoleos.

6. Elemente complementare. Însemnări extramuzicale

Pe verso-ul forsatz-ului I: „Din cărţile mele I. V. Erbiceanu"; f. 76^{v}: „1882. ianuarie 12".

Scanned with OKEN Scanner

Anexa II

Partitura Slavei *Doamne, femeia ce căzuse* prescurtată de Nectarie Frimu

Slava dela Stihoavna Miercurii Cei Mari

Prescurtată de cel între Arhierei Nectarie Tripoles (Ms. 7 BMMB)

Glas $\frac{\lambda}{\pi}$ Δ'. ⸎ Nη^{ϩ}

D

oa a a a a am ne fe me e e e

e e e ia ce ea ce e e e e e e e e e

ce e că ă zu u u u u u u ce e e că

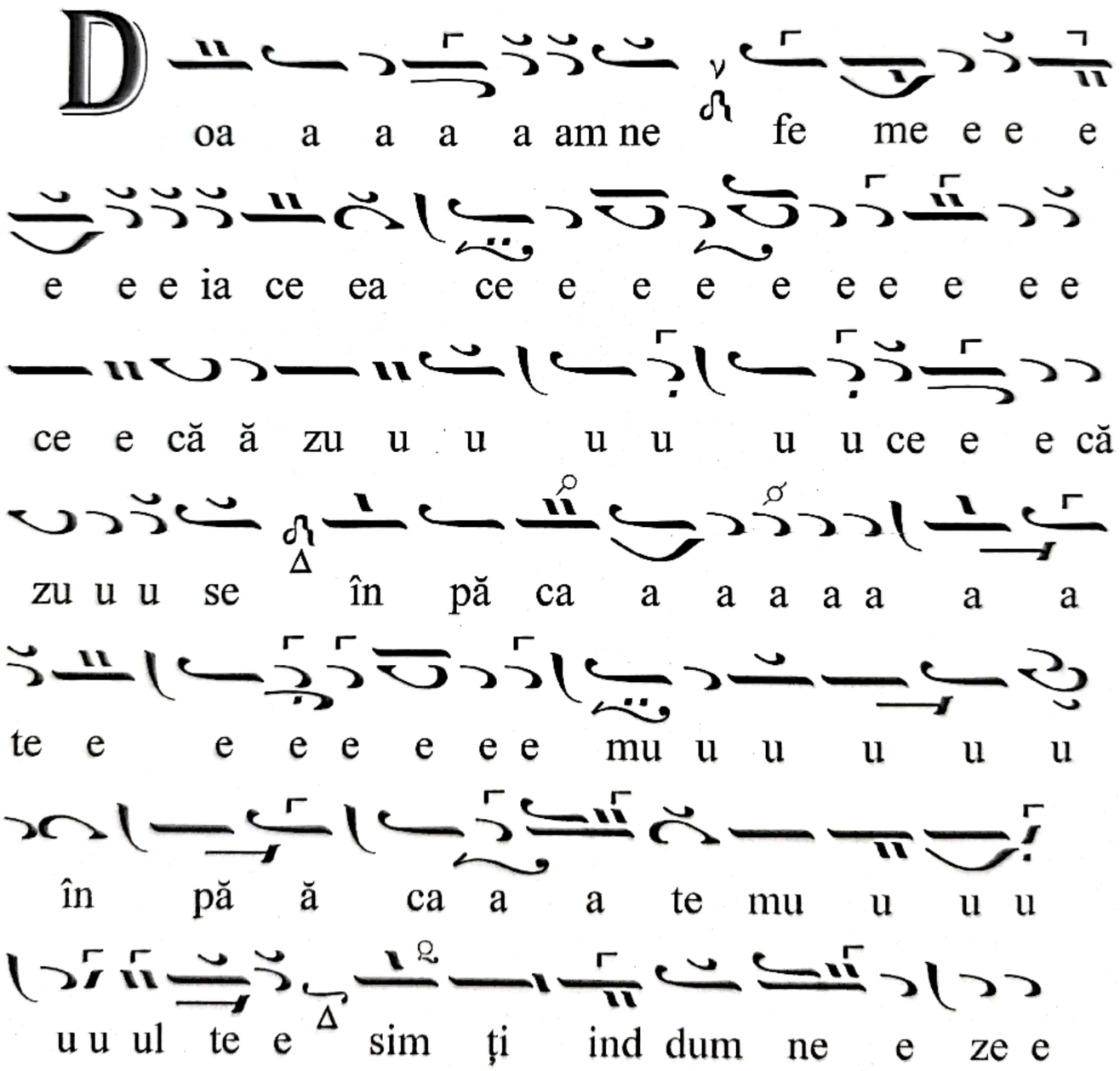
zu u u se în pă ca a a a a a a a

te e e e e e e e mu u u u u u

în pă ă ca a a te mu u u u

u u ul te e sim ți ind dum ne e ze e

Scanned with OKEN Scanner



i i i rea a a a a Ta au lu

a a a a a at rân du ia a a lă de

Mi ro no si i i i i ți și i i i

i i i tâ și i tâ ân gu u u i i

in du u u se au a du u u u

us Ți e e e e e mir mai 'na i i in te de

în gro pa a a a a rea a a de e e

în gro pa a rea Ta va a a a a a ai mi

va ai mi i i i e e zi câ â â

când că noa a a a a a a a că noa a a ap

Scanned with OKEN Scanner

tea îmi es te mi i i i i i

e e în fier bâ â ân ta a a a

a a a a rea a a î în fie e er bân ta

a a a rea a cu ur vi i i e e e

ei în tu ne ca a a a a a a a a

tă și fă ă ă ă ă ă ă ă ă și fă ă

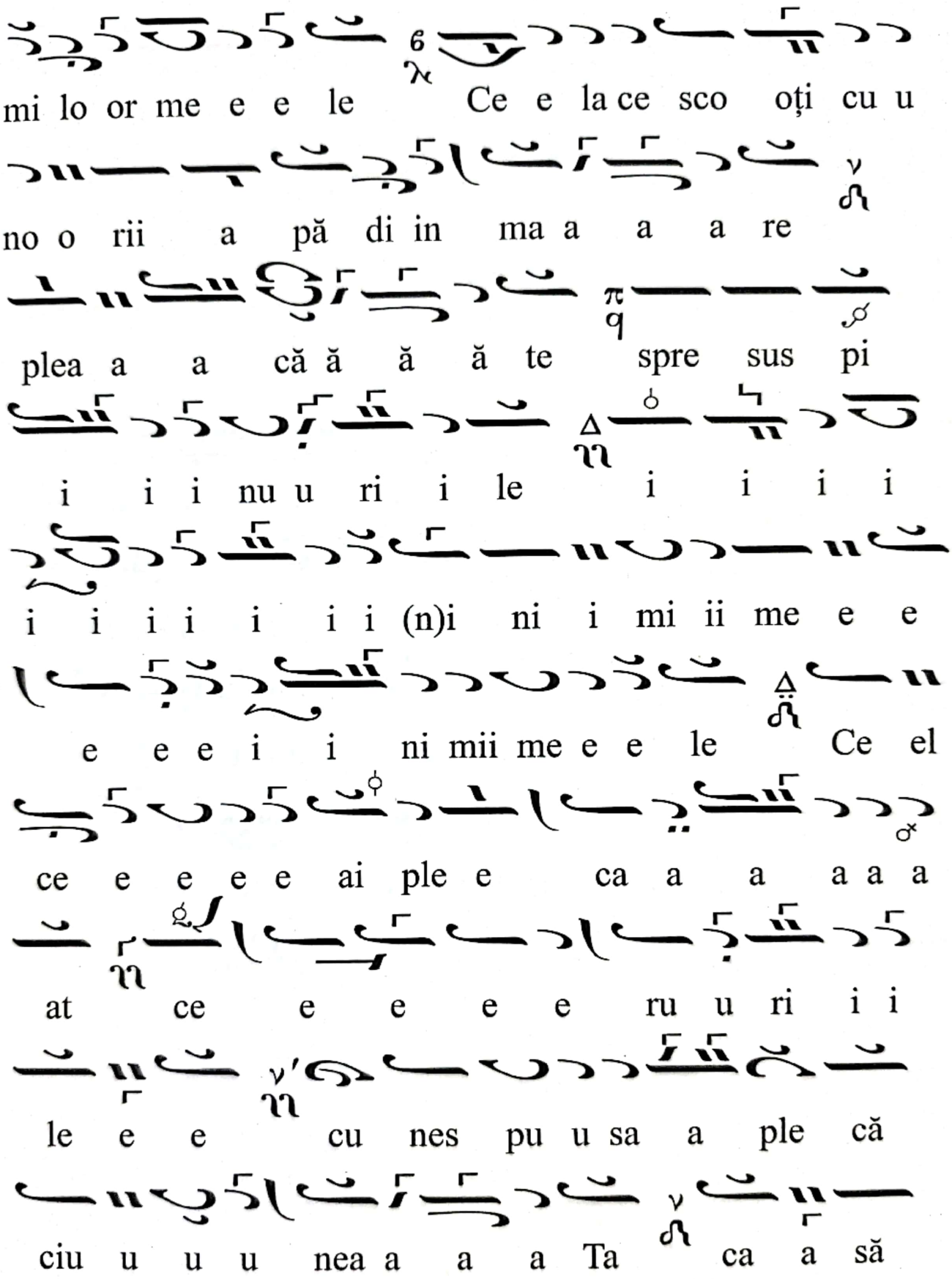
ră ă lu u u u și i i fă ră lu u u

nă po of ta pă ca a a a a tu

lu u u ui pri i me e e e

e e eș te iz voa a re e e le e la cri

Scanned with OKEN Scanner



mi lo or me e e le Ce e la ce sco oți cu u

no o rii a pă di in ma a a a re

plea a a că ă ă ă te spre sus pi

i i i nu u ri i le i i i i

i i i i i i i (n)i ni i mi ii me e e

e e e i i ni mii me e e le Ce el

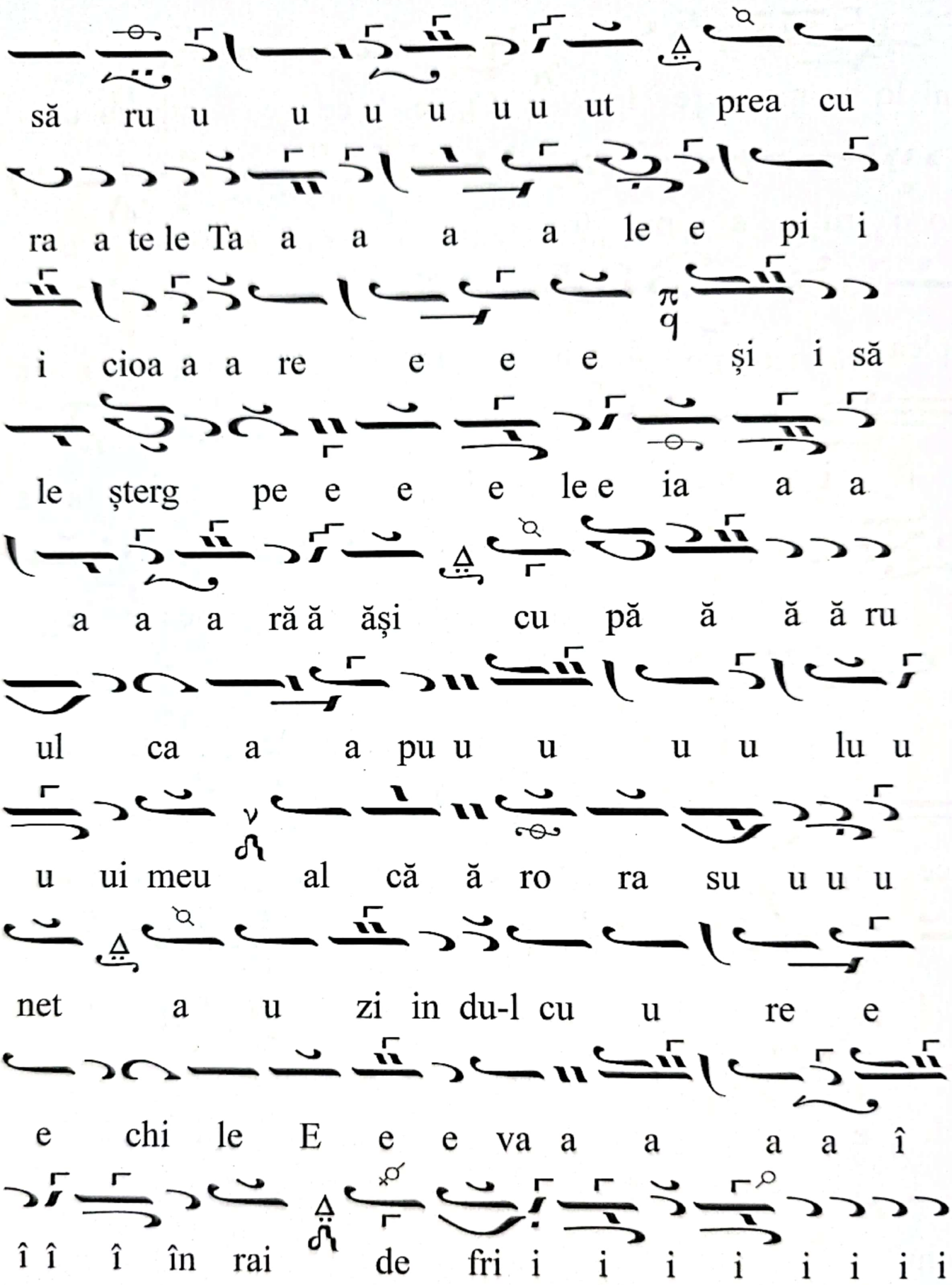
ce e e e e ai ple e ca a a a a a

at ce e e e e ru u ri i i

le e e cu nes pu u sa a ple că

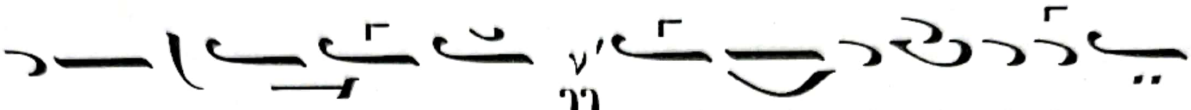
ciu u u u nea a a a Ta ca a să

Scanned with OKEN Scanner

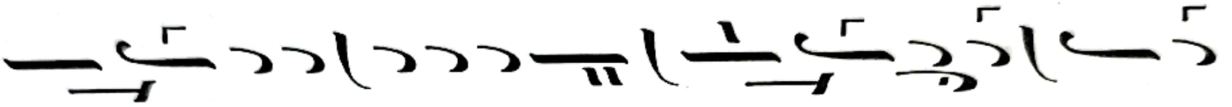

să ru u u u u u u ut prea cu
ra a te le Ta a a a a le e pi i
i cioa a a re e e e și i să
le șterg pe e e e le e ia a a
a a a rră ă ăși cu pă ă ă ă ru
ul ca a a pu u u u u lu u
u ui meu al că ă ro ra su u u u
net a u zi in du-l cu u re e
e chi le E e e va a a a a î
î î î în rai de fri i i i i i i i i

că ă ă s-a a scu uns ci i i i i i i i

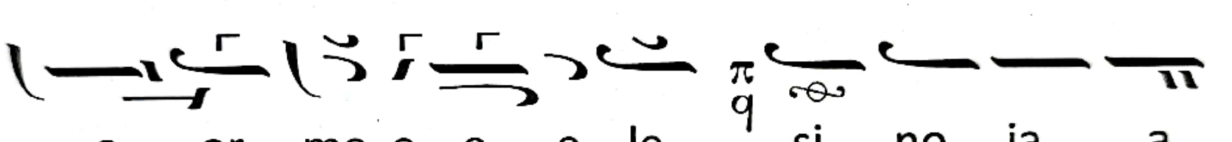
i i ne va a ce er ca a a a a a a a



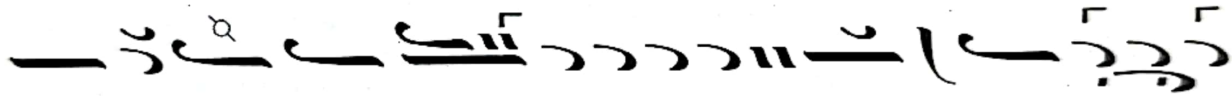
a a a a a mul ți i i i i mea



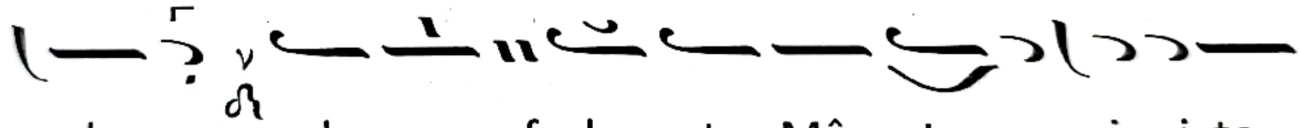
a a a a pă ă ca a a a te e lo o



o or me e e e le și no ia a

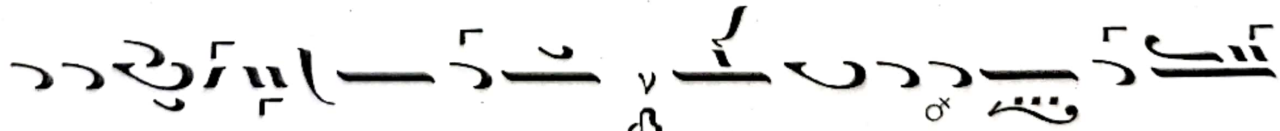


a nul ju de că ă ă ă ți i lor Ta a a a



le e de su uf le te Mân tu u i i to

o o ru u u u le iz bă vi to o



o o ru u u u ul meu să nu u u u u u

u u u u u mă să nu u mă ă tre e e e e e eci

cu ve de e e e rea a pre mi i ne e roa a

a a a a ba a a a roa a ba Ta Ce e

e e e la ce e e ai ne mă ă su u

ra a a a a a tă ă ă ă ă mi i

i i i lă ă ă ă ă ă ă ă

Exegeze bilingve ale irmosului calofonic *Την σην ειρήνην (Pacea Ta)* de Petru Berechet (cca. 1650-1725)

CĂTĂLIN CERNĂTESCU
Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti
ROMÂNIA*

Rezumat: Prezenta comunicare îşi propune să urmărească din punct de vedere semiografic evoluţia irmosului calofonic *Την σην ειρήνην (Pacea Ta)* de Petru Berechet (c. 1650-c.1725). Poate cel mai cunoscut irmos din Calofoniconul de limbă greacă, *Την σην ειρήνην* s-a aflat în atenţia multor exegeţi dintre secolele XVIII şi XIX care au dorit să explice notaţia originală stenografică a piesei. Ioan Hrysoverghi (sf. sec. XVII-înc.sec. XVIII), Anastasios Vaïas (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea), Gheorghios Ogurlu (sf. sec. XVIII-1866), Grigorie Protopsaltul (1777-1822) şi Hurmuz Hartofilax (c. 1770-1840) sunt numai câţiva dintre cei care au transcris analitic melodia irmosului amintit, o contribuţie majoră având şi exegeţii şi traducătorii de limbă română, Macarie Ieromonahul (1763-1836), Visarion Protopsaltul (1794-1844) şi Anton Pann (1797-1854). Studiul comparat al variantelor semiografice relevă tendinţa muzicienilor de a nota cât mai precis ornamentele provenite din tradiţia muzicală orală, rezultând diferenţe semnificative între diversele transcrieri. În vreme ce exegezele hrisantice ale irmosului *Την σην ειρήνην* sunt foarte răspândite în spaţiul elenofon, cele în notaţia de tranziţie sunt rar întâlnite în manuscrise şi, de cele mai multe ori, unice. Transcrierile muzicienilor autohtoni în noua grafie furnizează informaţii privind mecanismele procesului de adaptare lingvistică şi implicaţiile modificării planului melodic.

Cuvinte cheie: exegeză, irmos, calofonic, semiografie, hrisantic.

1. Introducere

Termenul *exegeză* provine din cuvântul grecesc *exighisis (εξήγησης)* şi se referă la transcrierea analitică a creaţiilor muzicale din vechiul sistem neumatic (folosit până în 1814) în diverse notaţii muzicale (de tranziţie, hrisantică, alfabetică etc.), prin folosirea unui număr mai mare de semne cantitative (neume negre) necesare interpretării vechilor semne cheironomice (Gheorghiţă, 2001, pp. 145-159) şi a *thesisurilor* sau frazelor muzicale (Gheorghiţă, 2007, p. 33). Prin exegeză anumite compoziţii erau reinterpretate semiografic, încercându-se ca prin contopirea tradiţiei scrise şi a celei orale într-o scriitură mai extinsă să se releve adevărata linie melodică a cântării, propusă ca normativă sau, cel puţin,

*catalincernatescu@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

orientativă. Prin această metodă de scriere s-a renunţat în mare măsură la caracterul stenografic, abreviat, al notaţiei, a cărei decodificare corectă se realiza numai prin recurs la mijloace mnemotehnice.

Exegetul este acel interpret sau compozitor experimentat, bun cunoscător al normelor de compoziţie şi al tradiţiei orale, care realizează transcrieri analitice ale unor piese muzicale considerate ambigue sau insuficient de explicite din punct de vedere al notaţiei, având posibilităţi limitate de decriptare. Opusul muzical rezultat are pretenţia de a fi mai clar şi se constituie într-un veritabil document istoric cu ajutorul căruia se poate cerceta traseul evolutiv al cântării.

Irmosul calofonic este o piesă de virtuozitate, adesea solistică, ce se cântă la diverse ocazii festive, în afara cultului religios. Textul irmosului este preluat de cele mai multe ori din slujba Utreniei, acolo unde se interpretează fie în manieră silabică, fie moderat ornamentat. Irmosul devine *calofonic* atunci când i se înfrumuseţează şi i se extinde linia melodică prin diverse tehnici componistice.

Irmoasele calofonice au, de obicei, şi o a doua parte, asemănătoare ca stil şi ambianţă modală dar contrastantă ca *tempo*, numită *cratimă*, al cărei rol este de a prelungi durata cântului şi a spori aspectul estetic al compoziţiei (Karanos, 2012, p. 183). În manuscrise şi tipărituri, irmoasele melismatice sau calofonice se întâlnesc fie însoţite de cratimă, formând o structură bipartită, fie fără cratimă, având formă monopartită.

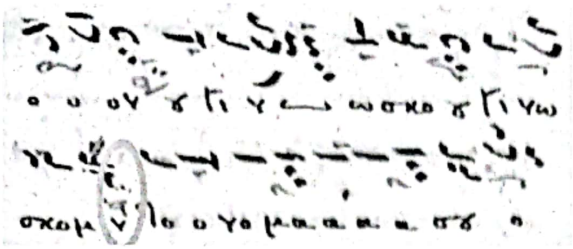
2. Variantele irmosului în vechea grafie

Genul componistic al irmosului calofonic cunoaşte o înflorire spectaculoasă prin creaţiile lui Petru Berechet (sf. sec. XVII – înc. sec. XVIII), socotit cel mai prolific autor, care se înscrie în tradiţia codicografică cu 52 de irmoase, dintre care numai 45 (Karanos, 2011, pp. 227-232) îi pot fi atribuite cu certitudine. Pentru bogata sa activitate, Petru a primit şi numele de *Berechet* (care înseamnă *abundenţă* în limba turcă).

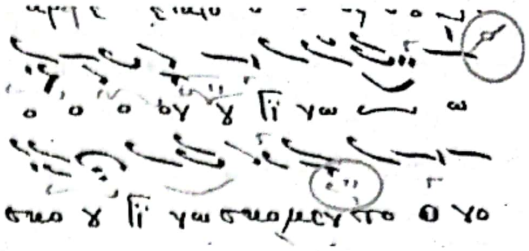
Posibil cea mai cunoscută creaţia a sa, irmosul *Την σην ειρήνην,* glas I tetrafon, a fost inclus în foarte multe antologii de muzică bizantină, începând cu prima parte a secolului al XVIII-lea şi până la sfârşitul secolului al XIX-lea, cunoscând transformări interesante în diverse notaţii muzicale.

În general, în manuscrisele scrise în vechea metodă, irmosul circulă în două variante între care există mici diferenţe în planul modulatoriu, rezultând travalii modale distincte pe anumite segmente. Este cazul frazei muzicale construite pe cuvântul *γιγνώσκομεν (cunoaştem),* care într-o variantă apare în genul diatonic iar în cealaltă în genul cromatic.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 1 Ms. gr. BNG 2225, f. 42v.
Variantă melodică diatonică a cuvântului γιγνώσκομεν (cunoaştem)



Ex. 2 Ms. gr. BMSin 51, f. 135v.
Variantă melodică cromatică a cuvântului γιγνώσκομεν (cunoaştem)

Această bivalenţă modală este o trăsătură distinctă a creaţiei lui Berechet, care figurează în repertorii cu un chinonic şi un heruvic ce pot fi interpretate în sistemul octaihon, deci în toate cele opt glasuri. Muzicologul Nicolae Gheorghiţă afimă că valorificarea unei singure lucrări în toate cele opt moduri urmărea printre altele „exersarea dexterităţii componistice şi a ludusului combinatoriu" (Gheorghiţă, 2007, p. 30) ale creatorului.

3. Primele exegeze ale irmosului *Την σην ειρήνην* în notaţia de tranziţie

Începând cu primele decenii ale secolului al XVIII-lea manuscrisele consemnează încercările muzicienilor de a nota cât mai clar linia melodică a irmosului amintit. În urma cercetărilor întreprinse am descoperit câteva codexuri – unice în tradiţia manuscrisă – care conservă primele transcrieri analitice ale acestei compoziţii în semiografia de tranziţie.

3.1. Exegeza lui Ioan Hrysoverghi (sf. sec. XVII-înc.sec. XVIII)

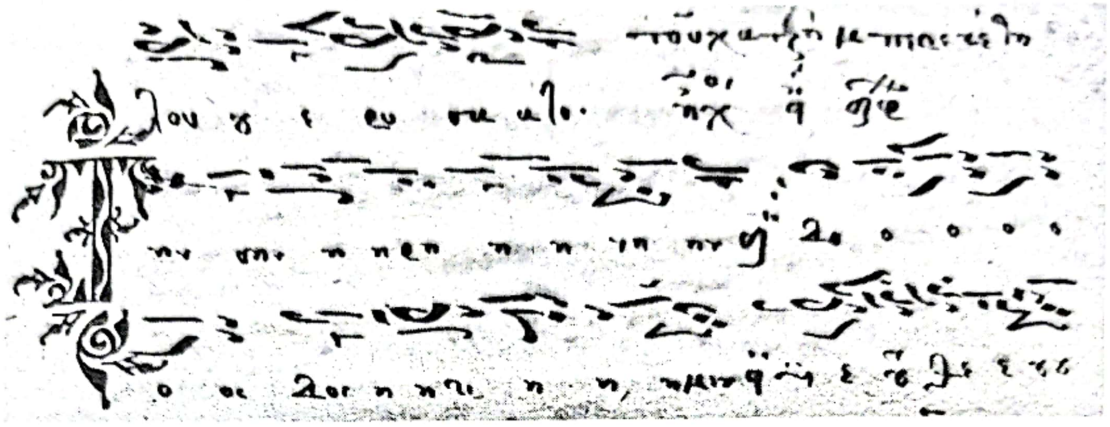
Aparent, cea mai timpurie exegeză a irmosului *Την σην ειρήνην,* care precede cu cel puţin câteva decade celelalte lucrări similare, se află în ms. gr. BAR 888 (*Irmologhion,* 1718, autograf Ioan Hrysoverghi Peloponesiul). După toate probabilităţile, autorul exegezei este chiar copistul codicelui, Ioan Hrysoverghi Peloponesiul, compozitor talentat de muzică bizantină, ucenic şi nepot al renumitului psalt Anastasie din Ioanina (sf. sec. XVII-înc. sec. XVIII; Karagounis, 2003, pp. 433-434). Irmosul îi este atribuit lui „Hatzi (Hagi) Berechet" (Ex. 3). Hrysoverghi dezvoltă linia melodică a irmosului cu o cantitate de neume reprezentată de un raport de 2/1 şi chiar 4/1 faţă de scrierea originală (Ex. 4).

O variantă, similară celei anterioare, se întâlneşte în ms. gr. Add. 19456 (*Antologie*, 1768, copişti Mihail Preotul, Lambru Zahopoulos şi alţii) de la Biblioteca Naţională a Marii Britanii (Giannopoulos, 2008, p. 68).

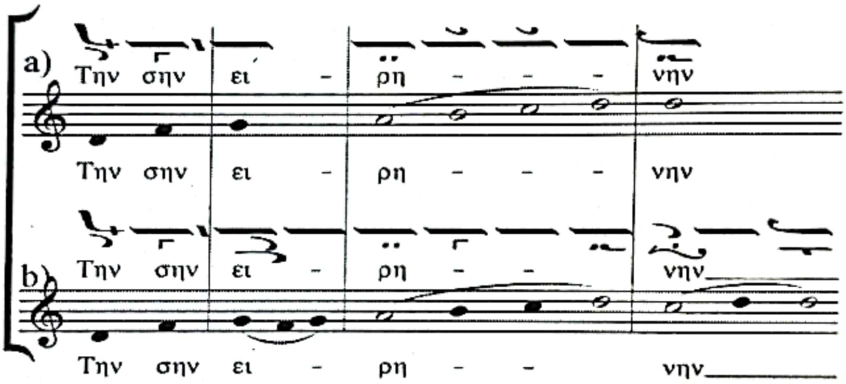
Studiind maniera de ortografie a cheii glasului, a cuvântului *ειρήνην* (în ambele manuscrise scris greşit *ηρήνην*), preferinţa pentru forma literei *Y* din cuvântul *Υιέ*, suprapunerea anumitor litere (Ex. 5), nu se exclude posibilitatea ca la baza acestui codice să fi stat o sursă similară ms. gr. BAR 888, dacă nu chiar

Scanned with OKEN Scanner

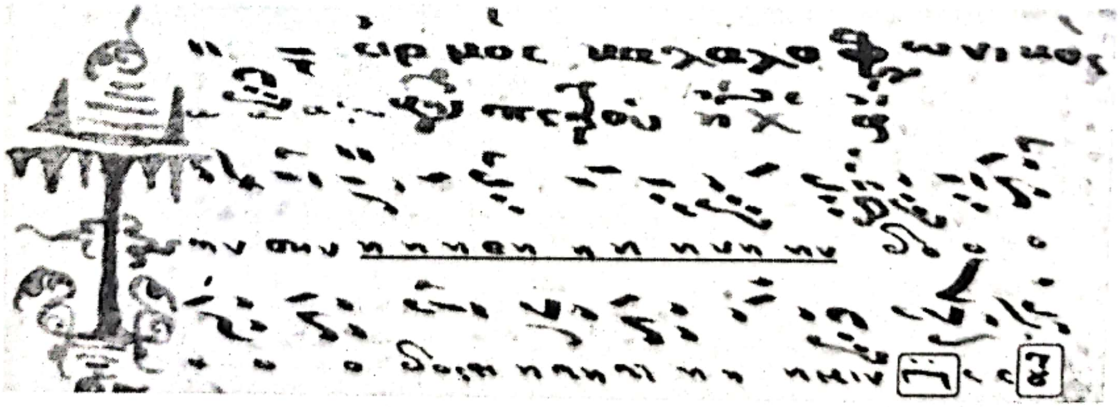
acesta, iar copistul fascicolului să fi fost fie un ucenic de-al lui Hrysoverghi, fie însuşi Hrysoverghi spre bătrâneţe.



Ex. 3 Ms. gr. BAR 888, f. 251r. Exegeza lui Ioan Hrysoverghi

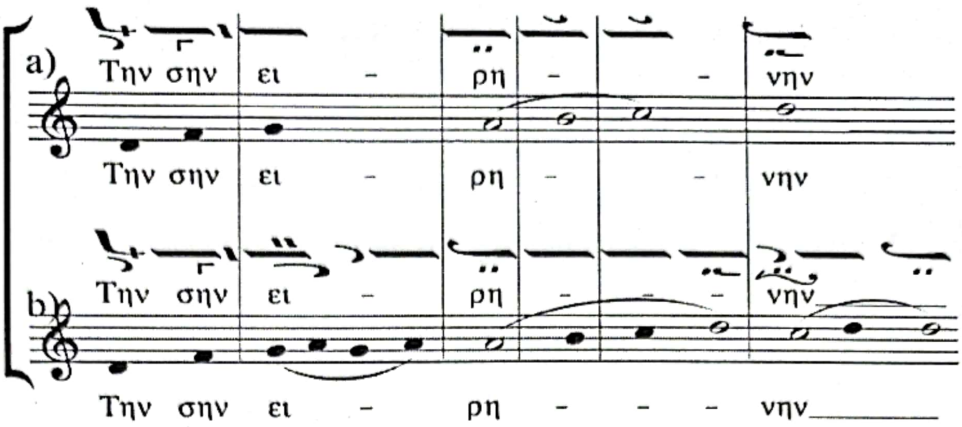


Ex. 4a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Ms. gr. BAR 888, f. 251r. Exegeza lui Ioan Hrysoverghi



Ex. 5 Ms. gr. Add. 19456, f. 82v. Irmosul *Την σην ειρήνην*, exegeză Ioan Hrysoverghi

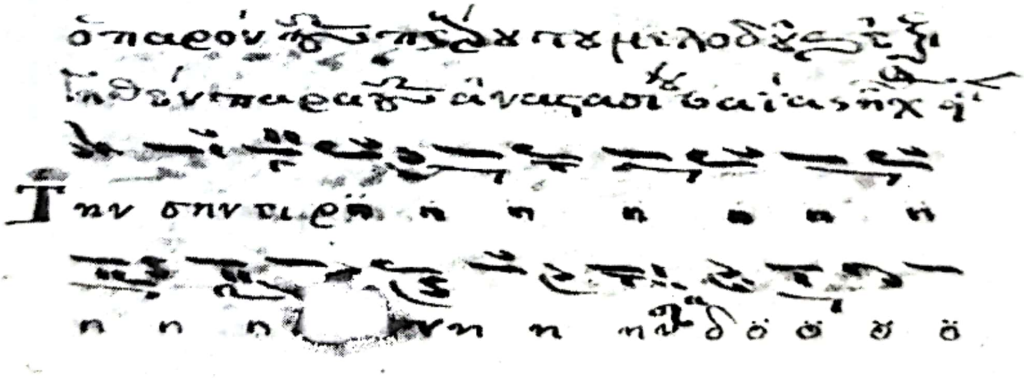
Scanned with OKEN Scanner



Ex. 6a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Ms. gr. Add. 19456, f. 82v. Variantă a exegezei lui Hrysoverghi

3.2. Exegeza lui Anastasios Vaïas (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)

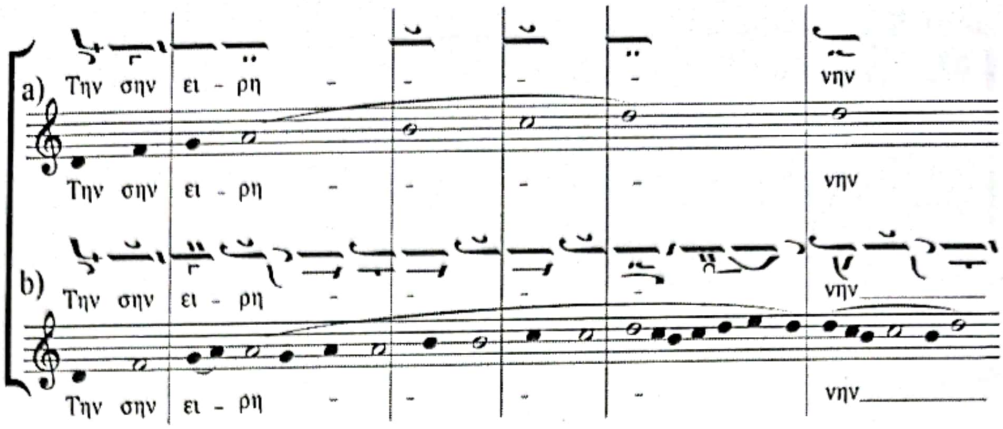
Din punct de vedere cronologic, următoarea exegeză a irmosului *Την σην ειρήνην* apare relativ târziu, spre finele secolului al XVIII-lea. În Suppl. gr. 1136 (*Antologie*, sf. sec. XVIII) de la Biblioteca Națională a Franței (BNF) întâlnim explicarea semiografică a lui Anastasios Vaïas din Missolonghi, ucenic al lui Panaghiot Halatzoglu, un alt compozitor important pentru istoria irmosului calofonic (Stathis, 1975, p. 117). Comparativ cu exegeza lui Hrysoverghi, partitura relevă un progres major în ceea ce privește posibilitatea de notare a melodiei și evoluția semiografică de la sfârșitul veacului al XVIII-lea.



Ex. 7 Suppl. gr. BNF 1136, f. 190v. Exegeza lui Anastasios Vaïas

În exegeza lui Vaïas se remarcă tendința de extindere a liniei melodice prin înmulțirea neumelor și a semnelor ornamentale (2-6/1). Întâlnim această exegeză și în alt codice autograf, ms. gr. 962 (*Antologie*, sec. XVIII) de la Biblioteca Națională a Greciei (BNG). La f. 329r autorul arată că irmosul este transcris analitic conform principiilor predate de Daniil Protopsaltul (†1789).

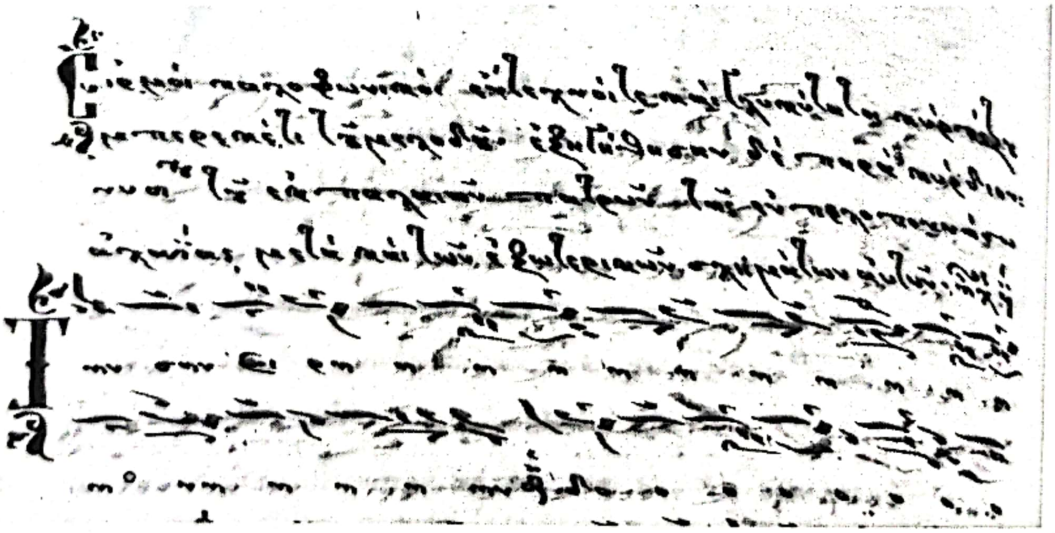
Scanned with OKEN Scanner



Ex. 8a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Suppl. gr. BNF 1136, f. 190v. Exegeza lui Anastasios Vaïas în notația de tranziție

3.3. Exegeza lui Dionisie Fotino (1777-1821)

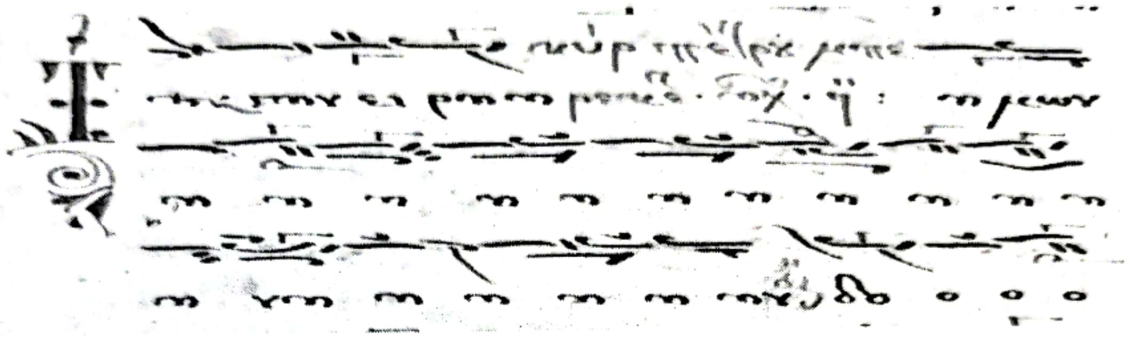
Dionisie Fotino se înscrie în rândul exegeților de irmoase calofonice cu un set de 18 lucrări care se află în ms. gr. BAR 33 (*Antologie,* 1799, copist Xanthos Enitul). Exegezele sale debutează cu irmosul *Την σην ειρήνην* (f. 439v) precedat de următorul titlu: „Ειρμοί καλοφωνικοί έυτεχνοίτοι και γλυκύτατοι κύρ Πέτρου Μπερεκετι τού μελοδού. Εξηγήυησαν δέ παρά κυρ Διονυσιού εκ Παλαιών Πατρών της εν Πελοποννήσω Αχαιΐας μετά και των έξωτερικών σχήμάτων αυτών" (Irmoase calofonice bine alcătuite și dulci foarte ale domnului Petru Berechet, melodul. S-au exighisit de către domnul Dionisie din Vechile Patre ale Ahaiei Peloponesului și după figurile externe ale acestora). Referirea la figurile externe ale irmoaselor sugerează existența unor influențe provenite – cel mai probabil – din muzica otomană cu care Berechet era familiarizat.



Ex. 9 Ms. gr. BAR 33, f. 439v. Exegeza lui Dionsie Fotino

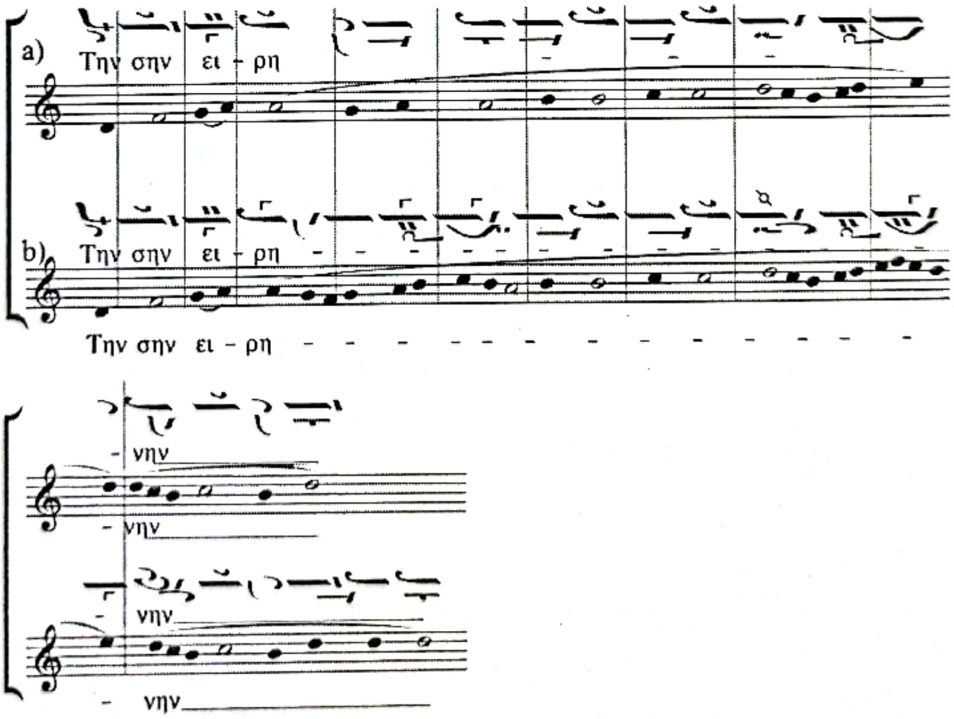
Scanned with OKEN Scanner

Exegeza lui Fotino este o versiune *in extenso* a lucrării lui Anastasios Vaïas. Este de remarcat faptul că aceasta este aproape identică cu cea dintr-o altă sursă, ms. gr. BAR 150 (*Irmologhion Calofonicon*), alcătuit cel mai probabil spre sfârşitul secolului al XVIII-lea. Ms. gr. BAR 150 este singurul manuscris cunoscut până la ora actuală care conţine, alături de compoziţia în vechea grafie, şi explicarea ei în notaţia lui Petru Vyzantie.



Ex. 10 Ms. gr. BAR 150, f. 1v. Variantă a exegezei lui Dionisie Fotino

Varianta este una deosebit de importantă pentru studiul creaţiei amintite deoarece după maniera de scriere, orientată evident înspre o decodificare muzicală complexă, pare a fi una dintre cele mai elaborate forme de exegeză prehrisantică cunoscute până în prezent.

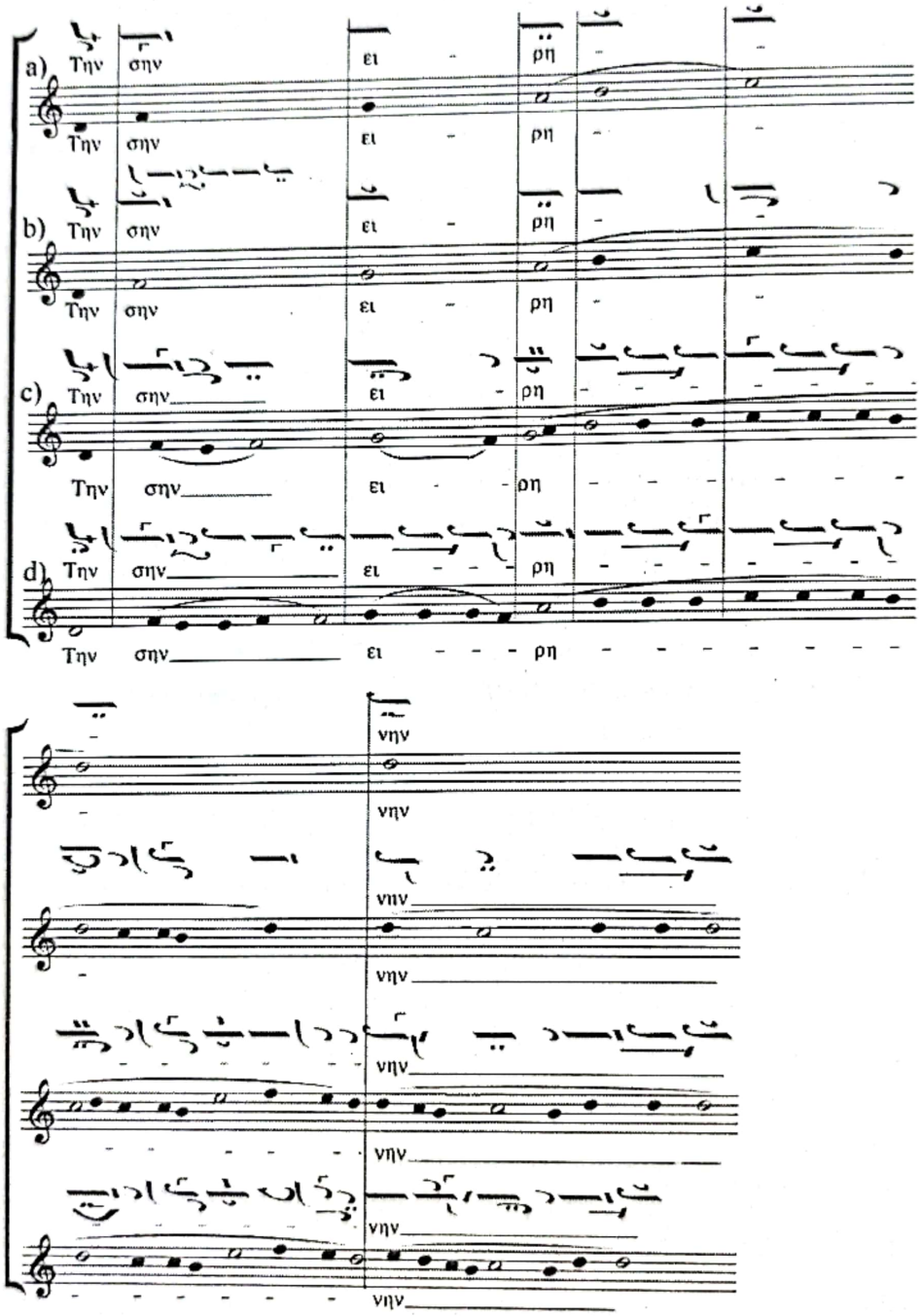


Ex. 11a) Suppl. gr. BNF 1136, f. 190v. Exegeza lui Anastasios Vaïas
b) Ms. gr. BAR 33, f. 439v. Exegeza lui Dionisie Fotino

Scanned with OKEN Scanner

3.4. Exegezele lui Grigorie Protopsaltul (1777-1822)

Grigorie Protopsaltul figurează în scriptorii cu trei exegeze în notația de tranziție. Aceste exegeze arată clar preocuparea constantă a muzicianului de a găsi un sistem semiografic care să reflecte cât mai fidel adevărata melodie a irmosului.



Ex. 12a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Ms. gr. BKPS D2 C49, f. 1v. Exegeza nr. 1 a lui Grigorie Protopsaltul
c) Ms. gr. BKPS D2 C51, f. 5r. Exegeza nr. 2
d) Ms. gr. Mingana 6, f. 1r. Exegeza nr. 3

Scanned with OKEN Scanner

Prima dintre aceste trei exegeze, cu o dezvoltare simplă a melodiei irmosului *Την σην ειρήνην*, se întâlnește în ms. gr. BKPs D[osarul]2 C[aietul]49 (înc. sec. XIX), f. 1v. Adnotările din partitură expun gândirea muzicală analitică timpurie a lui Grigorie și anunță schimbarea semiografică notabilă întâlnită în ultima sa versiune scrisă în notația prehrisantică.

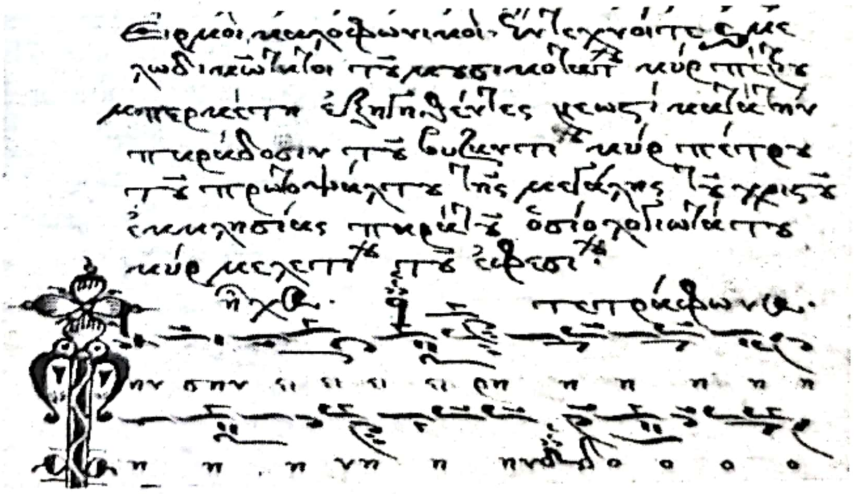
A doua exegeză a lui Grigorie Protopsaltul din ms. gr. BKPs D2 C51 (înc. sec. XIX), f. 5r, pare să umple golurile din prima versiune și apare ca o punte experimentală către cea de-a treia, de altfel cea mai complexă, conținută de ms. gr. autograf Mingana 6 (înc. sec. XIX) din Biblioteca Universității din Birmingham.

La Grigorie Protopsaltul se observă aceeași acțiune de expunere analitică a melodiei, mai dezvoltată ca la Vaïas, ilustrată, de asemenea, prin augmentarea cantității neumelor întrebuințate.

Grigorie este singurul autor care a exighisit irmosul atât în notația de tranziție cât și în notația hrisantică, așa cum vom vedea mai târziu.

3.5. Exegeza lui Matei Vatopedinul (1774-1849)

Meletie Efesiul, cel ce va deveni ulterior monahul Matei Vatopedinul, transcrie și el în notația de tranziție irmosul *Την σην ειρήνην*. Piesa deschide șirul cântărilor din *Calofoniconul* său, ms. gr. 97 din fondul Simon Karas, notat cu ajutorul semiografiei lui Petru Vyzantie (Ex. 13).

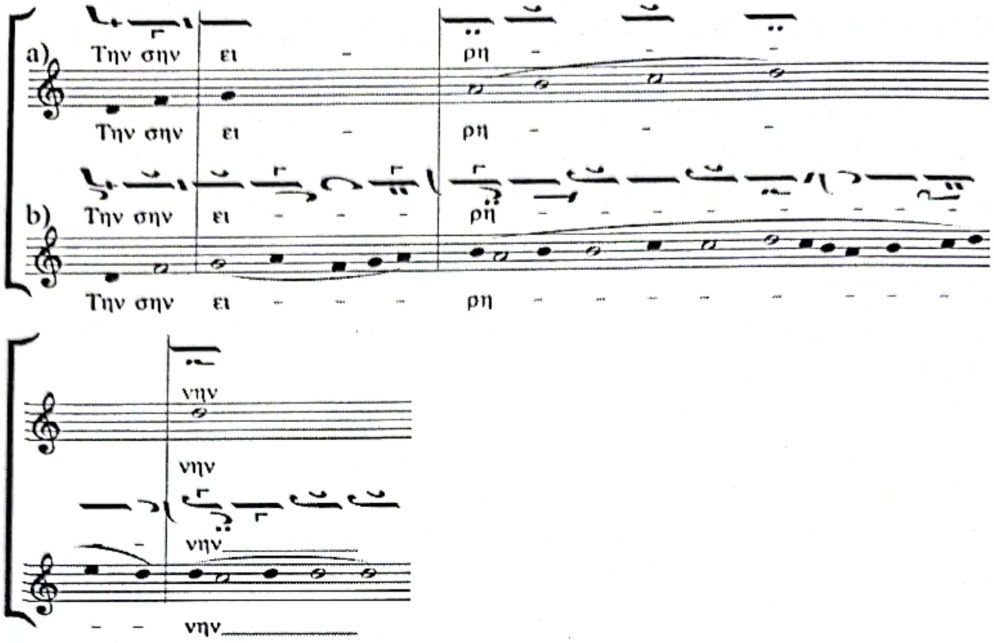


Ex. 13 Ms. gr. BSK 97, f. 1r

Ειρμοί καλοφωνικοί έυτεχνοίτες μελωδικώτατοι τού μουσικοτάτου κύρ Πέτρου Μπερεκέτοη εξηγηθέντες νεωστί κατά την παράδοσιν τού Βυζαντιού κύρ Πέτρου τού πρωτοψάλτου της Μεγάλης τού Ηριστού Εκκλησίας παρά τού οσίολογιωτάτου κύρ Μελετίου τού Εφεσίου.

Ήχ[ος] α΄ τετράφωνος, *Την σην ειρήνην*.

Irmoase calofonice bine-alcătuite, foarte melodioase, ale domnului profesor de muzică Petru Berechet, nou exighisite după paradosirea domnului Petru al Bizanțului, protopsaltul Marii Biserici a lui Hristos, de către Preacuviosul domn Meletie Efesiul. Glas I tetrafon, *Pacea Ta*.

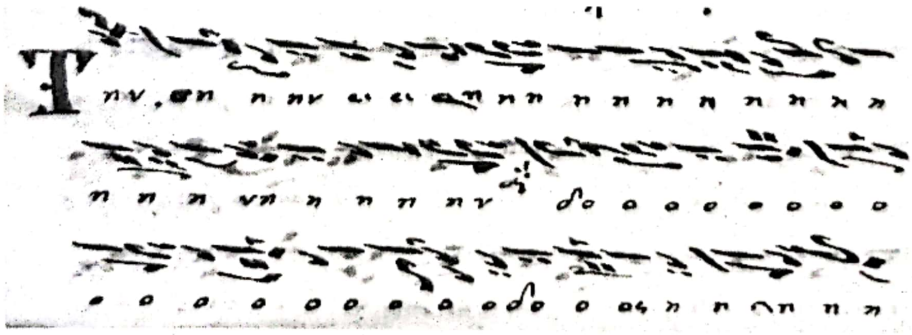


Ex. 14a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Ms. gr. BSK 97, f. 1r. Exegeza lui Matei Vatopedinul

Matei dezvoltă melodia într-o manieră cu totul aparte, ilustrând după toate probabilitățile practica muzicală a lavrei Vatopedului în ceea ce privește irmosul studiat (Ex. 14). Din configurația înălțimilor rezultă diferențe majore față de tradiția constantinopolitană reprezentată de Grigorie Protopsaltul. Thesisurile lui Matei sunt mult mai analitice iar melodia pare a prinde un contur precis în pofida inexactictăților temporale care caracterizează notația exegetică.

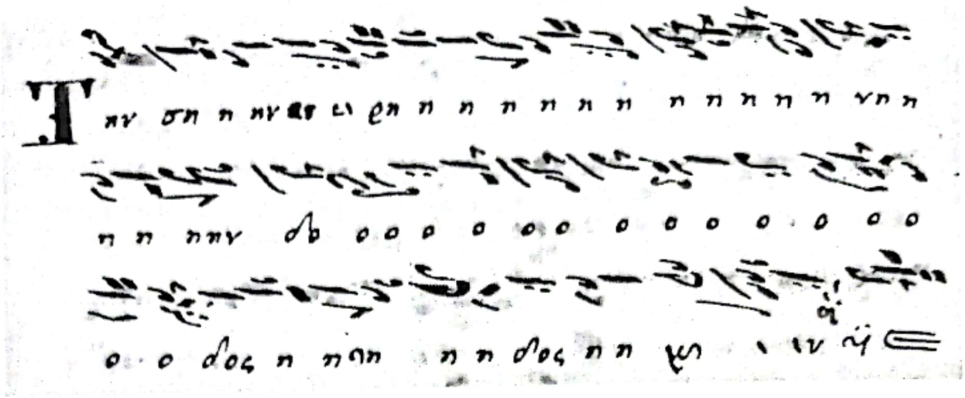
3.6. Exegezele lui Gheorghios Eftihios Ogurlu (sf. sec. XVIII-1866)

Același interes pentru notarea cât mai precisă a liniei melodice a irmosului *Την σην ειρήνην* este manifestat și de către muzicianul Gheorghios Eftihios Ogurlu. Acesta are două exegeze ale irmosului (Ex. 15, 16), păstrate în ms. gr. TA 120 (*Antologie,* prima jum. sec. XIX) din fondul Bibliotecii Muzeului Benaki din Atena.

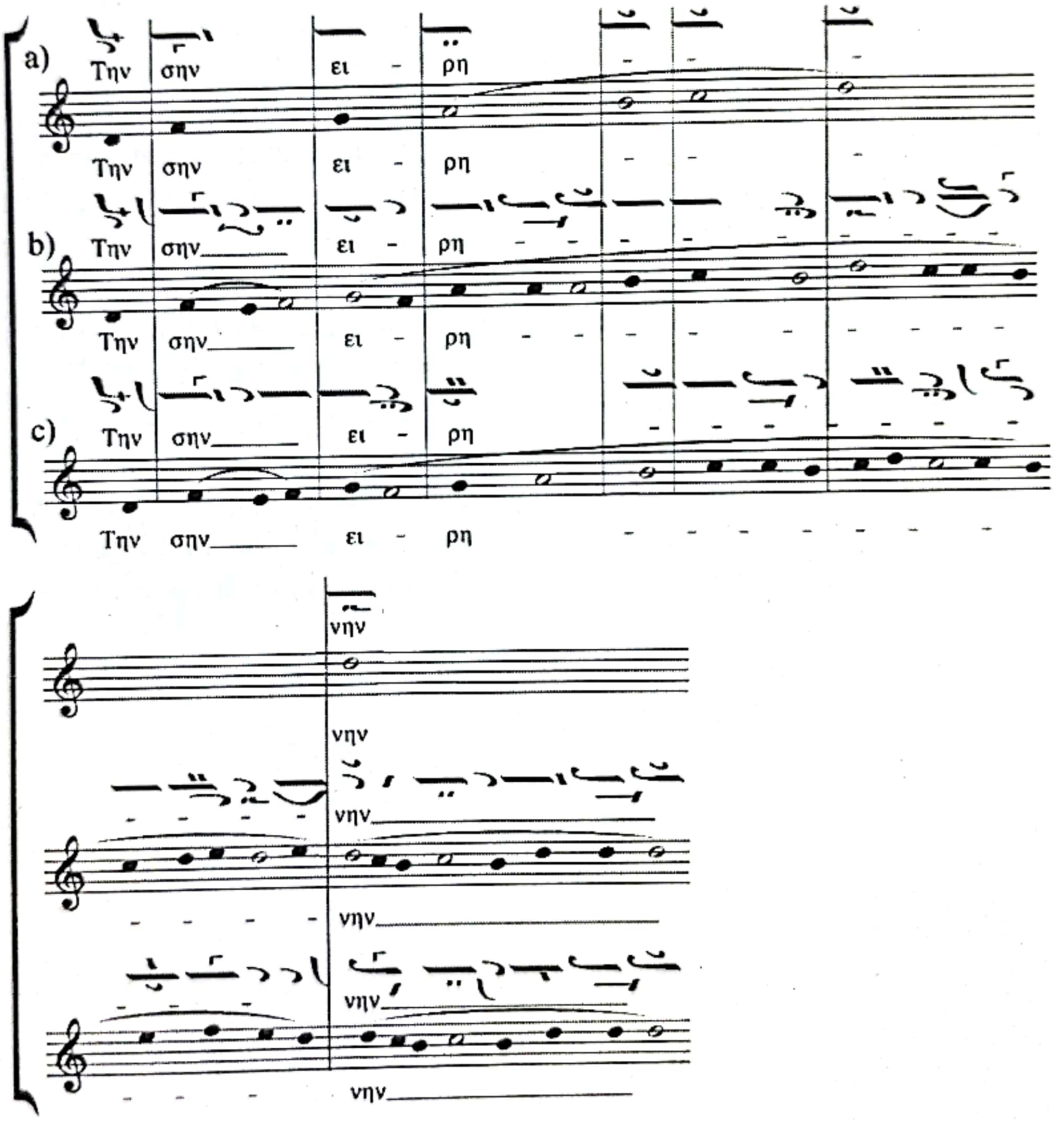


Ex. 15 Ms. gr. Benaki TA 120, f. 161r. Exegeza nr. 1 a lui Gheorghios Ogurlu

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 16 Ms. gr. Benaki TA 120, f. 162v. Exegeza nr. 2 a lui Gheorghios Ogurlu



Ex. 17a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Ms. gr. Benaki TA 120, f. 161r. Exegeza nr. 1 a lui Gheorghios Ogurlu
c) Ms. gr. Benaki TA 120, f. 162v. Exegeza nr. 2 a lui Gheorghios Ogurlu

Scanned with OKEN Scanner

Cele două transcrieri ale cântării se aseamănă foarte mult din punct de vedere al semiografiei, având aproape aceeași densitate neumatică (Ex. 17). A doua exegeză a lui Ogurlu are mai multe pasaje care se întâlnesc și în ms. gr. Mingana 6, ceea ce arată o posibilă inspirație din lucrarea lui Grigorie Protopsaltul. Pe de altă parte, este la fel de probabil ca atât Grigorie cât și Ogurlu să fi reușit în aceeași măsură notarea fidelă a felului care se cânta irmosul în *Την σην ειρήνην* în epocă.

4. Exegezele de limbă greacă în notație hrisantică ale irmosului *Την σην ειρήνην*

După adoptarea semiografiei hrisantice din anul 1814, doi dintre inițiatorii reformei, Grigorie Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax, au început un proces amplu de transcriere și actualizare a repertoriului cântărilor bisericești din vechea notație în cea nouă. Cu acest prilej, cei doi au exighisit în noua grafie cele mai cunoscute irmoase calofonice, printre care și *Την σην ειρήνην*. Întrucât tradiția orală de la care s-au revendicat cei doi exegeți a fost una comună, variantele rezultate, deși distincte, sunt destul de asemănătoare, în cazul unei suprapuneri melodice lăsând pe alocuri impresia de eterofonie.

În timp ce exegeza lui Grigorie Protopsaltul din 1817 a fost cel mai des copiată în manuscrise, una dintre cele două exegeze ale lui Hurmuz Hartofilax și-a croit cale în publicații, fiind tipărită prima dată în tomul al doilea al *Ταμείον Ανθολογίας* (1824) întocmit de Hurmuz. Probabil datorită faptului că tipăriturile au avut o putere de circulație mai mare decât manuscrisele, fiind comandate de sute de abonați, editorii cărților de muzică psaltică de mai târziu – care adesea reproduceau cântările unor ediții mai vechi – au preferat în marea majoritate varianta lui Hurmuz.

Alte două exegeze de limbă greacă după creația lui Petru Berechet, netipărite niciodată și existente în numai două manuscrise, îi aparțin părintelui Visarion Protopsaltul de la mănăstirea Neamț și relevă o altă perspectivă asupra vechii notații.

De asemenea, un nume destul de rar întâlnit în manuscrisele psaltice este cel al lui Teofan Pantocratorinos, un alt exeget al irmosului *Την σην ειρήνην* în noua notație.

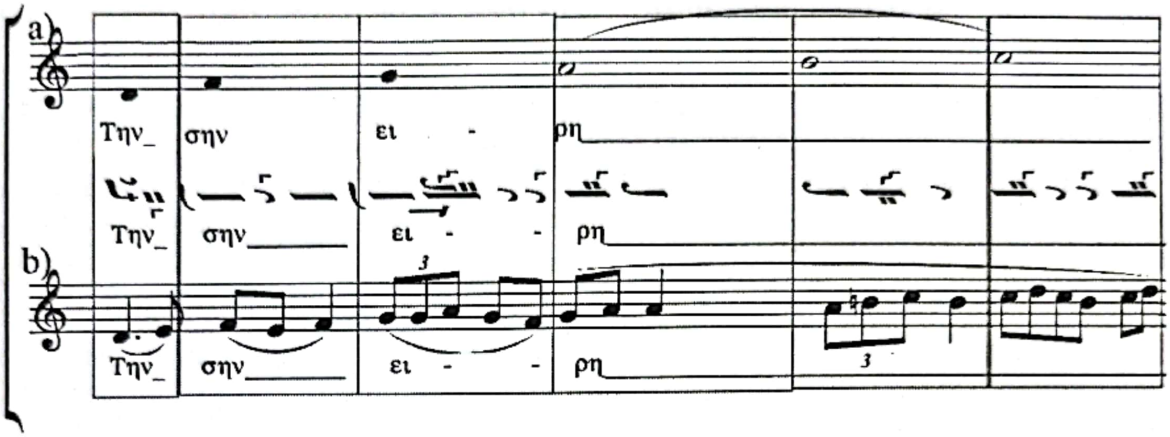
4.1. Exegeza hrisantică a lui Grigorie Protopsaltul

Grigorie Protopsaltul este cel care își asumă sarcina transcrierii irmoaselor calofonice în noua notație, reușind să exighisească nu mai puțin de 87 de astfel de creații. Exegeza irmosului *Την σην ειρήνην* în sistem hrisantic apare pentru prima dată în manuscrisul autograf *Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν* 1817, păstrat în prezent la Biblioteca Konstantinos Psachos din Atena în dosarul Φάκελος Β΄. Piesa este intens copiată în manuscrisele secolului al XIX-lea mai

Scanned with OKEN Scanner

ales după tipărirea ei în vol. 2 al *Ταμείον Ανθολογίας* din 1834 şi în *Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν* din 1835.

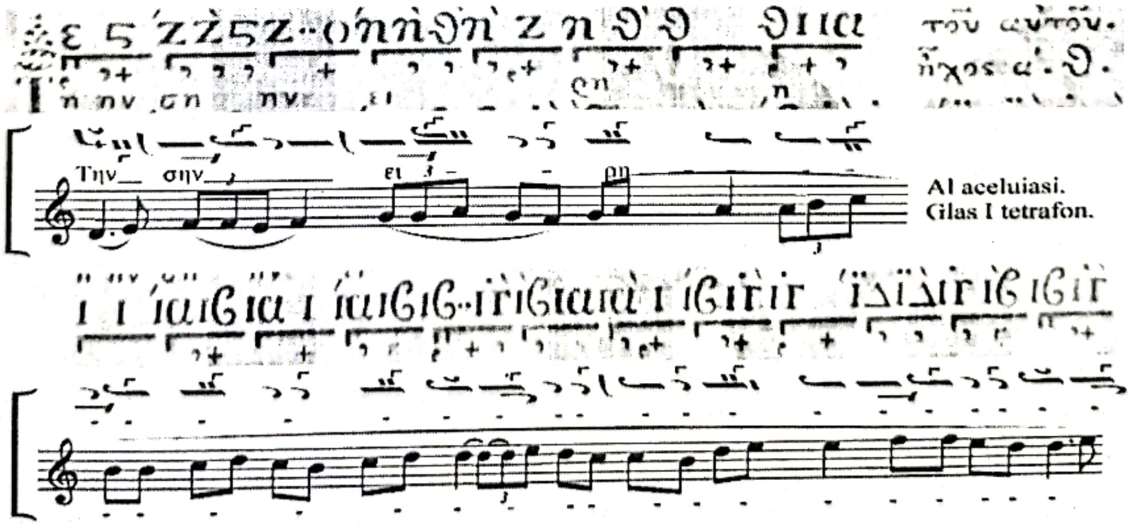
Este surprinzător faptul că Grigorie alege să exighisească diatonic această frază muzicală, deşi în ms. gr. Minagana 6 pasajul este cromatic.



Ex. 18a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Ms. gr. BKPs Φάκελος Β΄, f. 24r. Exegeza lui Grigorie

4.1.1. Exegeza lui Grigorie în notaţia alfabetică de la Bucureşti

Irmosul *Την σην ειρήνην* în exegeza lui Grigorie Protopsaltul a fost prelucrat şi tipărit în perioada 1832-1840 de către Petru Efesiul (sf. sec. XIX-1840) în notaţia alfabetică de la Bucureşti (Stathis, 1972, pp. 367-376) derivată din cea a lui Agapie Paliermul (†1815). Cântarea face parte dintr-un *Calofonicon* unic în lume, păstrat actualmente în Biblioteca Mănăstirii Xiropotamu din Muntele Athos, la cota 415.



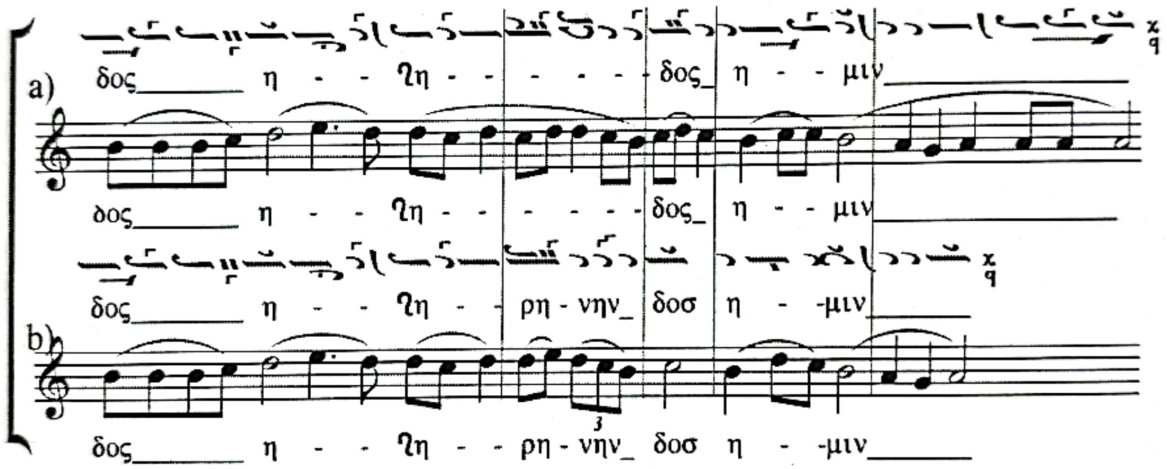
Ex. 19 Ms. gr. Xiropotamu 415, f. 2r. Irmosul *Την σην ειρήνην* în notaţia alfabetică de la Bucureşti

Scanned with OKEN Scanner

Datorită posibilităţilor generoase de notare a liniei melodice cu ajutorul sistemului alfabetic, Efesiul dezvoltă analitic multe dintre thesisurile din exegeza lui Grigorie Protopsaltul, fără a afecta semnificativ linia melodică propusă de exegetul constantinopolitan.

4.1.2. Prelucrarea lui Ioan Lampadarul (cca. 1800-1866) după exegeza lui Grigorie Protopsaltul

În anul 1842, Ioan Lampadarul tipăreşte la Constantinopol *Σύνοψις Καλοφωνικών Ειρμών*, o culegere de 23 de irmoase calofonice cărora le adaugă heruvice, chinonice şi alte cântări. Deşi în general păstrează linia melodică a irmoaselor, Ioan transformă anumite pasaje melodice în vederea obţinerii unui melos mai clar. Irmosul *Την σην ειρήνην* este una dintre piesele asupra căreia intervine, abreviind pe alocuri melodia ori divizând timpii unitari în fracţiuni temporale mai mici. Se remarcă preferinţa pentru valorile excepţionale de tip triolet de optimi.



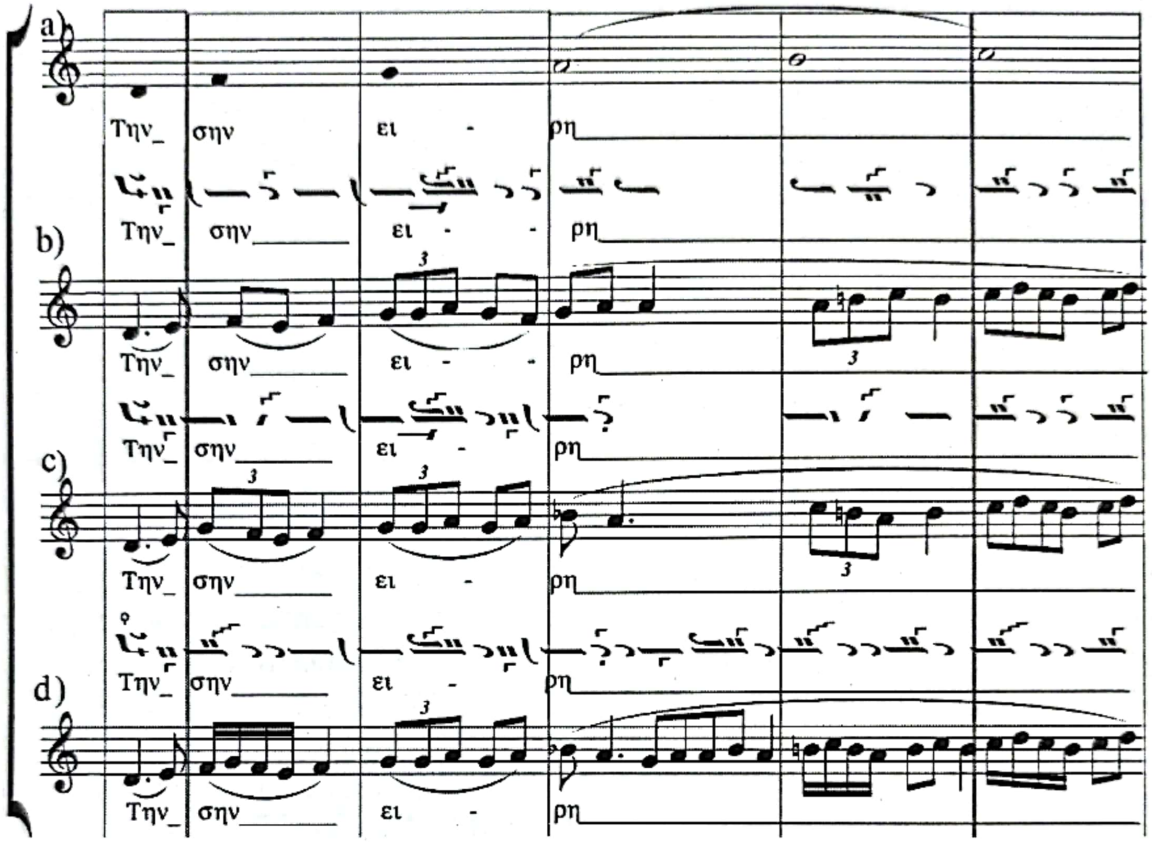
Ex. 20a) *Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν,* 1835, p. 41. Exegeza lui Grigorie Protopsaltul.
b) *Σύνοψις Καλοφωνικών Ειρμών,* 1842, p. 13. Prelucrarea lui Ioan Lampadarul.

4.2. Exegezele hrisantice ale lui Hurmuz Hartofilax (cca. 1770-1840)

Analizând sursele care conţin irmosul exighisit de Hurmuz Hartofilax, am identificat două variante distincte din punct de vedere al ornamenticii şi al frazelor muzicale. Prima exegeză a lui Hurmuz, publicată în tomul al doilea al *Ταμείον Ανθολογίας* (1824), este cea mai răspândită în scriptorii. Muzicologul grec Emmanuel Giannopoulos (Giannopoulos, 2011, p. 31) afirmă că cea de-a doua variantă a exegezei lui Hurmuz există, după ştiinţa sa, numai în două manuscrise aflate în Biblioteca Gennadion din Atena (ms. gr. Κυ 30 din colecţia Kyriazis, autograf Atanasie Kalogheropulos) şi în Biblioteca Mănăstirii Sfinţilor Arhangheli din Egeea (Ms. gr. 9, autograf Hurmuz Hartofilax). Ieromonahul bizantinolog Filotheu Bălan de la mănăstirea Petru

Scanned with OKEN Scanner

Vodă mi-a semnalat existența a încă două surse din țara noastră care conțin exegeza mai rar întâlnită: manuscrisele grecești 85 (f. 230v) și 96 (f. 262v) din Biblioteca Arhiepiscopiei Romanului (BArhRom).



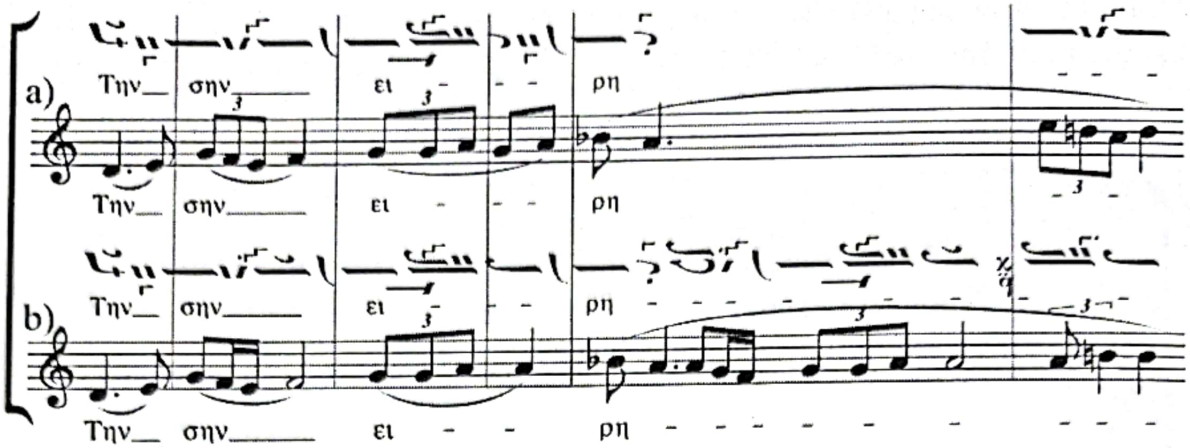
Ex. 21a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) *Ταμείον Ανθολογίας,* 1824, p. 367. Exegeza nr. 1 a lui Hurmuz Hartofilax
c) Ms. gr. BarhRom 96, f. 262v. Exegeza nr. 2 a lui Hurmuz Hartofilax
d) Ms. gr. BKPs Φάκελος Β΄, f. 24r. Exegeza lui Grigorie

4.2.1. Prelucrarea lui Constantin Protopsaltul (cca. 1777-1862) după prima exegeză a lui Hurmuz Hartofilax

Mulți dintre protopsalții și lampadarii constantinopolitani publicau regulat în diverse colecții repertoriile liturgice uzuale cărora le aduceau uneori ajustări formulaice în funcție de percepția proprie asupra cântărilor. Constantin Protopsaltul publică și el în 1846 la Constantinopol tomul al doilea al *Ταμείον Ανθολογίας*. În acest tom el a corectat (επιδιορθωθέντα) anumite piese, inclusiv irmosul lui Petru Berechet exighisit de Hurmuz Hartofilax.

Contrar lui Ioan Lampadarul, care manifestă tendința de abreviere a exegezei lui Grigorie, Constantin Protopsaltul pare să extindă pe alocuri linia melodică, mai ales pe cadențe. Varianta lui Constantin indică o manieră de interpretare a irmosului specifică școlii patriarhale de la mijlocul veacului al XIX-lea.

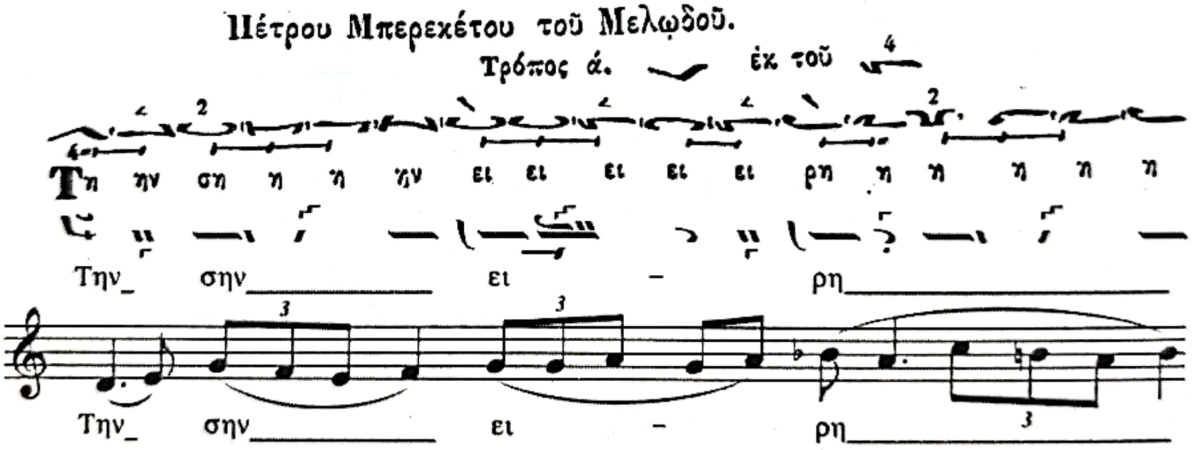
Scanned with OKEN Scanner



Ex. 22a) *Ταμείον Ανθολογίας*, 1824, p. 367. Irmosul în exegeza lui Hurmuz Hartofilax
b) *Ταμείον Ανθολογίας*, 1846, p. 272. Prelucrarea lui Constantin Protopsaltul

4.2.2. Exegeza lui Hurmuz în notația lui Gheorghios Lesvios (sf. sec. XVIII-1870)

În anul 1848 Gheorghios Lesvios publică tomul al doilea al antologiei intitulate *Η Μελίφωνος Τερψίνοη*. Muzicianul – fost profesor de psaltichie la Iași între 1816-1821 – nemulțumit de sistemul hrisantic, folosește pentru cântările din volum o notație proprie, cu ajutorul căreia transcrie și irmosul calofonic *Την σην ειρήνην* (Lesvios, 1848, p. 419).



Ex. 23a) *Η Μελίφωνος Τερψίνοη*, 1848, p. 419. Exegeza lui Hurmuz Hartofilax a irmosului *Την σην ειρήνην* în notația lui Gheorghios Lesvios
b) *Ταμείον Ανθολογίας*, 1838, p. 479. Exegeză Hurmuz Hartofilax, notație hrisantică

După analiza sistemului neumatic am concluzionat că Gheorghios Lesvios a ales pentru colecția sa irmosul în prima exegeză a lui Hurmuz din *Ταμείον Ανθολογίας* (Hurmuz, 1824, p. 367), pe care îl reproduce întocmai. Cu toate încercările susținute de popularizare a sistemului său muzical, cărțile lui

Scanned with OKEN Scanner

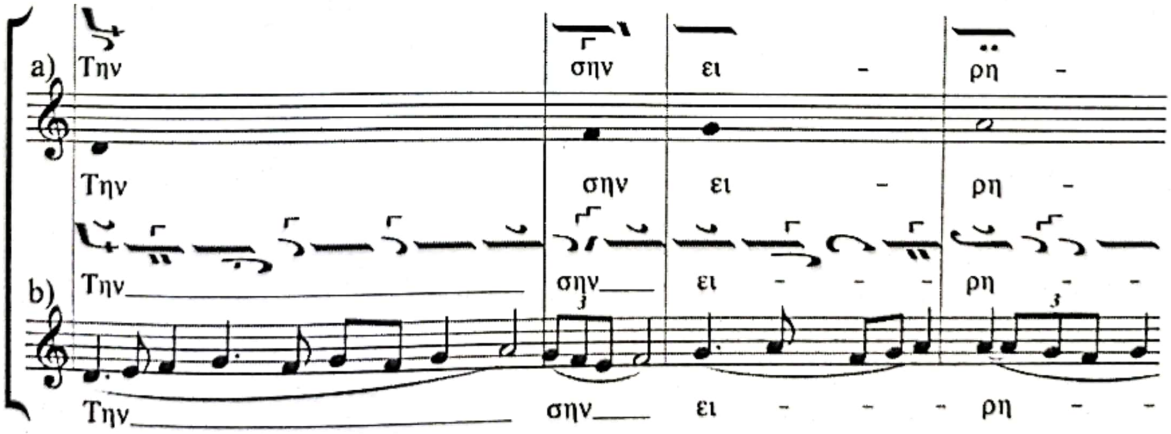
Lesvios nu s-au reeditat până în prezent, astfel încât tipăritura de la 1848 rămâne singura care consemnează irmosul lui Berechet în notația sa.

4.3. Exegeza hrisantică a lui Theofan Pantocratorinos (cca. 1800-1844)

Theofan Pantocratorinos este unul dintre cei mai pricepuți exegeți athoniți care au lăsat opusuri valoroase în notație hrisantică. O parte dintre exegezele sale sunt cuprinse în ms. gr. Pantocrator K 240, acolo unde se află și interpretarea sa la irmosul *Την σην ειρήνην*.

Ex. 24 Ms. gr. Pantocrator K 240, f. 552v. Exegeza lui Theofan Pantocratorinos

Varianta lui Theofan are cea mai extinsă linie melodică notată cu ajutorul sistemului hrisantic. În exegeza sa se pot identifica reminiscențe din vechea notație, cum ar fi folosirea mărturiilor cucuzeliene imprecise sau poziționarea anticipată a semnelor afone de diviziune temporală (gorgon, digorgon). De asemenea, versiunea de față abundă în pasaje cromatice care apar acolo unde alți exegeți păstrează de obicei un cadru modal diatonic.

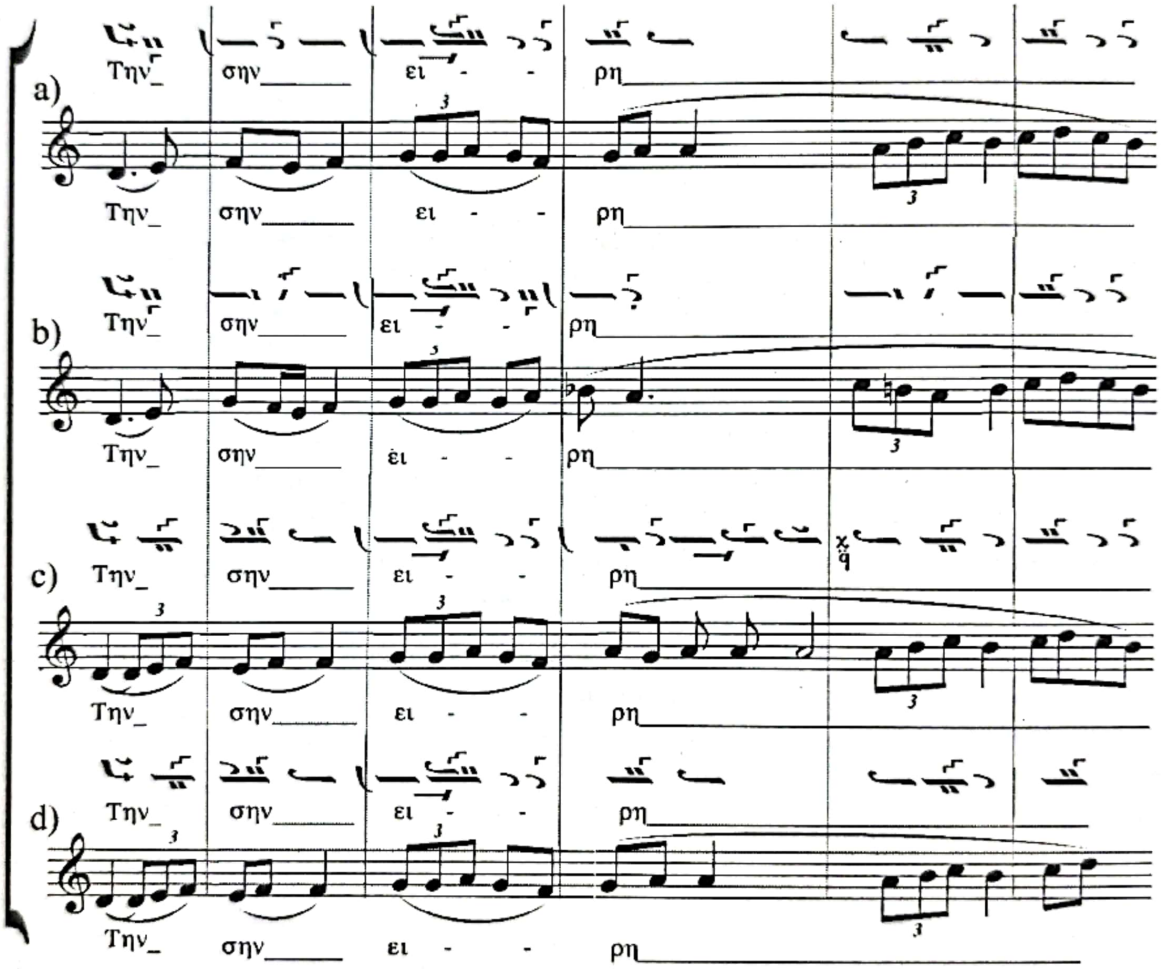


Ex. 25a) Ms. gr. BAR 136, f. 169v. Irmosul *Την σην ειρήνην* în vechea grafie
b) Ms. gr. Pantocrator K 240, f. 552v. Exegeza lui Theofan Pantocratorinos

Scanned with OKEN Scanner

4.4. Exegezele hrisantice ale lui Visarion Protopsaltul (1794-1844)

Visarion Protopsaltul, exponent de marcă al școlii nemțene de psaltichie, semnează două exegeze ale irmosului *Την σην ειρήνην* în limba greacă. Prima exegeză se găsește în două manuscrise autografe din Biblioteca Mănăstirii Neamț, ms. rom. BMN 13 (1834), f. 89v și ms. gr. BMN 7 (1837), f. 40v, iar pe cea de-a doua o întâlnim în ms. gr. BMN 7, f. 45r. Aceste codexuri dau mărturie că în țara noastră, cel puțin la mănăstirea nemțeană, în prima parte a secolului al XIX-lea exista practica interpretării bilingve a irmosului *Την σην ειρήνην*. Cântarea este parte constitutivă a repertoriului nemțean al trapezei, fiind cântată la masa de hram.



Ex. 26a) Ms. gr. BKPs Φάκελος Β′, f. 24r. Exegeza lui Grigorie Protopsaltul
b) *Ταμείον Ανθολογίας*, 1824, p. 367. Exegeza lui Hurmuz
c) Ms. gr. BMN 7, f. 40v. Exegeza nr. 1 a lui Visarion Protopsaltul
d) Ms. gr. BMN 7, f. 45r. Exegeza nr. 2 a lui Visarion Protopsaltul

Probabil sub influența stilului exegetic al lui Macarie Ieromonahul (1763-1836) care a predat psaltichia la Neamț spre finalul vieții și tot aici și-a întocmit în 1833 *Calofoniconul* de limbă română, Visarion a încercat să noteze

Scanned with OKEN Scanner

cât se poate de detaliat anumite formule melodice, recurgând frecvent la triolete de optimi și succesiuni de șaisprezecimi, ilustrate în manuscris prin digorgoane și trigorgoane. Pe anumite tronsoane, exegeza lui Visarion este mai amplă decât cea a constantinopolitanilor.

5. Exegezele hrisantice de limbă română ale irmosului *Την σην ειρήνην* (*Pacea Ta*)

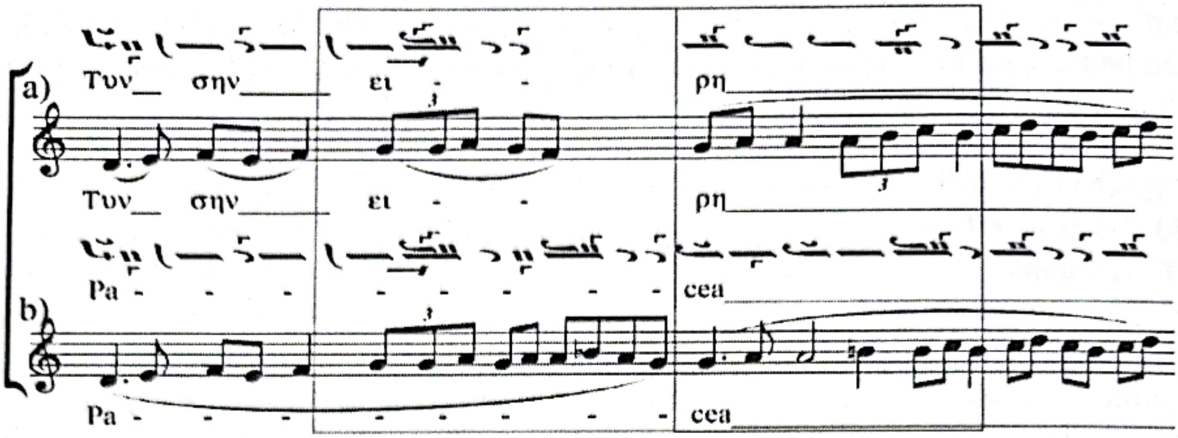
În manuscrisele românești irmosul *Pacea Ta* apare, de obicei, ca piesă integrată în repertoriul trapezei, fiind cântat la masa de hram. De la simple traduceri la exegeze elaborate, creația a circulat în foarte multe colecții de muzică psaltică, ultima sursă de referință care îl conține fiind ms. rom. BNR 28944 (*Irmologhion Calofonicon*, 1927) autograf Athanasie (Amfilohie) Iordănescu.

5.1. Traducerea lui Anton Pann (1797-1854)

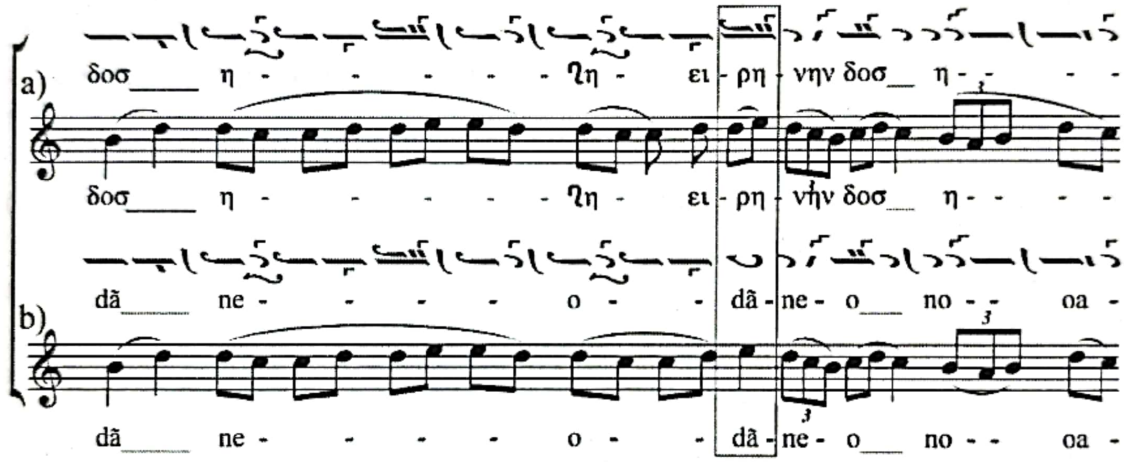
Anton Pann se numără printre primii muzicieni români din secolul al XIX-lea care se arată interesați de exegeza și traducerea irmoaselor calofonice. El include, pentru prima dată, patru astfel de creații în ms. rom. BAR 1861 (*Antologie*), definitivat în 1827, între care se găsește și irmosul *Pacea Ta* (f. 48v). Până în prezent am identificat irmosul exighisit de el în șase surse: cinci manuscrise, din care trei sunt autografe, și o tipăritură. Deși în manuscrisul autograf 564 (*Antologie*, anul 1840) din Biblioteca Arhiepiscopiei Râmnicului (BArhRam) în titlul irmosului, la f. 70v, putem citi: „Acest ermos kalofonikon este alcătuirea D. Anton Pan", în urma analizei piesei am ajuns la concluzia că varianta lui Pann este de fapt o sinteză a exegezelor lui Grigorie Protopsaltul – de la care preia câteva formule (Ex. 27) – și Hurmuz Hartofilax, de la care împrumută majoritatea pasajelor (Ex. 28). Prin urmare, termenul *alcătuire* se referă în acest caz particular nu la un proces de compoziție ci la o prelucrare originală pe baza celor două lucrări de referință pentru repertoriul grecesc. Acest aspect este confirmat mai târziu și de Pann, care afirmă în *Privighier* (Pann, 1848, p. 409) că irmosul este „prelucrat după Petru Berechet", fără a preciza însă că s-ar fi inspirat din exegezele celor doi autori constantinopolitani.

De-a lungul anilor, Anton Pann și-a revizuit de cel puțin două ori prelucrarea, întrucât în manuscrisele de mai târziu și în *Privighier* putem constata existența unor mici diferențe de țesătură melodică ce arată intervențiile repetate ale compozitorului asupra materialului muzical.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 27a) Ms. gr. BKPs Φάκελος B′, f. 24r. Exegeză Grigorie
b) Ms. BArhRam 564, f. 70v. Prelucrare Anton Pann



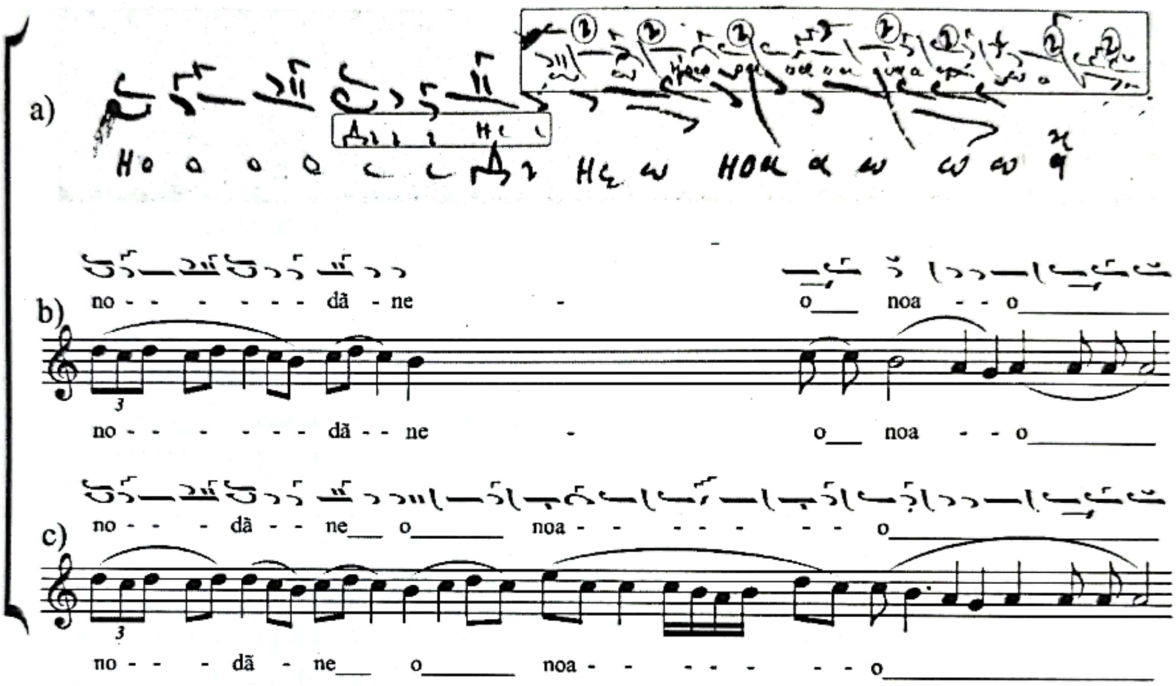
Ex. 28a) *Ταμείον Ανθολογίας*, 1824, p. 367. Exegeză Hurmuz
b) Ms. BArhRam 564, f. 70v. Prelucrare Anton Pann

5.2. Exegezele lui Macarie Ieromonahul (1763-1836)

La Macarie Ieromonahul exegeza irmoaselor calofonice reprezintă un proces oarecum elastic, în sensul elaborării unor multiple posibilități de transcriere a aceleiași melodii. Macarie intenționează să realizeze o dezambiguizare a formulelor melodice notate concis, propunând structuri adecvate contextului, în funcție de poziția ocupată de thesisuri în cadrul cântării și de treptele pe care se dezvoltă ele. În *Calofoniconul* său, Macarie prezintă irmosul *Pacea Ta* în două variante, arătând că a fost exighisit „după predania" (metoda) lui Hurmuz și Grigorie. Un document deosebit de prețios pentru înțelegerea tehnicii de exegeză a lui Macarie este ms. rom. BAR 4412, cel care conține schițele colecției *Irmologhion Calofonicon* (ms. rom. autograf BAR 1685) alcătuită în 1833. În ms. BAR 4412 se pot observa adnotările lui Macarie de deasupra rândurilor cu neume prin care oferă formule melodice

Scanned with OKEN Scanner

alternative, încercările de a forma grupe (măsuri) de câte doi timpi pentru a păstra un ritm binar precum şi modalităţile diferite de distribuire a silabelor accentuate şi neaccentuate în funcţie de accentele melodice (Ex. 29). În exegeza lui Macarie se constată tendinţa de a nota cu insistenţă ornamentele provenite din tradiţia orală, în ideea consolidării aspectului calofonic sau înfrumuseţat al lucrărilor.



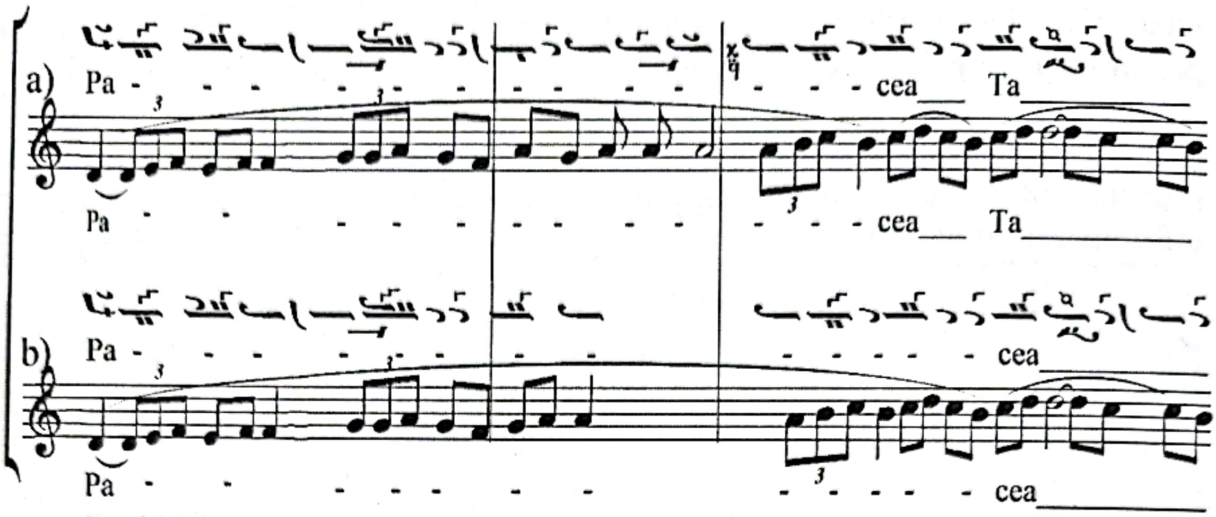
Ex. 29a) Ms. rom. BAR 4412, f. 15r. Metoda de exegeză a lui Macarie Ieromonahul
b) Varianta exegetică simplă
c) Varianta exegetică dezvoltată

5.3. Exegezele lui Visarion Protopsaltul

Din perspectivă diacronică, **Visarion Protopsaltul** este al treilea care exighiseşte şi traduce irmosul *Την σην ειρήνην (Pacea Ta)*. Pe lângă varianta exegetică din ms. rom. BMN 13, Visarion mai are o a doua versiune în ms. gr. BMN 33 (*Antologie*, sec. XIX), f. 61r, în care, asemenea lui Anton Pann şi Macarie Ieromonahul, introduce şi fragmente din exegezele de limbă greacă ale lui Hurmuz Hartofilax şi Grigorie Protopsaltul.

În cele două lucrări, Visarion aranjează diferit textul pe diversele formule melodice, rezultând diferenţe considerabile. Prin maniera de scriere ornamentată, bazată pe dezvoltări mai ample ale formulelor irmologicului calofonic şi concasarea timpului de referinţă în valori normale şi excepţionale, Visarion se arată a fi un continuator al stilului exegetic al lui Macarie Ieromonahul, ilustrat magistral în *Irmologhionul Calofonic*.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 30a) Ms. rom. BMN 13, ff. 90v-91r. Exegeza nr. 1 a lui Visarion Protopsaltul
b) Ms. gr. BMN 33, f. 61r. Exegeza nr. 2 a lui Visarion Protopsaltul

Concluzii

Pentru rolul jucat în contextele paraliturgice și din considerente estetico-muzicale, irmosul *Την σην ειρήνην* a fost unul extrem de circulat în spațiul elinofon, aflându-se încă de la începutul secolului al XVIII-lea în atenția exegeților (Vezi Anexa). De cele mai multe ori, versiunile în notație exegetică ale acestui irmos sunt unice în tradiția manuscrisă.

Dintre variantele notate cu ajutorul semiografiei de tranziție numai exegeza lui Grigorie Protopsaltul din Mingana 6 a reușit să pătrundă și în noua grafie. Manuscrisele și tipăriturile în notație hrisantică din secolul al XIX-lea consemnează 6 exegeze de limbă greacă și 5 de limbă română. Cele mai cunoscute în lumea grecofonă sunt exegezele lui Hurmuz Hartofilax și Grigorie Protopsaltul, în timp ce exegezele de limbă română cele mai populare sunt cele ale lui Macarie Ieromonahul, urmate de cele ale lui Pann și Visarion.

Dacă pentru muzicienii constantinopolitani și athoniți procesul de exegeză a însemnat numai transcrierea în notație analitică a vechilor formule stenografice, conform tradiției orale contemporane acestora, pentru muzicienii români procesul a implicat în plus traducerea textelor și adaptarea liniei melodice la limba română liturgică.

Scanned with OKEN Scanner

Anexă

Variantele semiografice ale irmosului *Την σην ειρηνην* de Petru Berechet

Cronologie	Notația muzicală / Autori	
	Vechea grafie (notația cucuzeliană)	
sf. sec. XVII - înc. sec. XVIII	**VARIANTA DIATONICĂ**	**VARIANTA CROMATICĂ**
Post 1650	**Semiografia de tranziție**	
1718 **cca. 1770-1818** **1799** **înc. sec. XIX**	**Ioan Hrysoverghi Peloponesiul** (sf. sec. XVII-înc.sec. XVIII) **Gheorghios Eftihios Ogurlu** (sf. sec. XVIII-1866) două exegeze	**Anastasios Vaïas** (a II-a jum. a sec. XVIII) **Dionisie Fotino** (sf. sec. XVIII) **Grigorie Protopsaltul** (1777-1822) trei exegeze **Matei Vatopedinul** (1774-1849)
Post 1814	**Notația hrisantică**	

Scanned with OKEN Scanner

Cronologie	Notația muzicală / Autori	
1817	**Grigorie Protopsaltul** (1777-1822)	
1824		**Hurmuz Hartofilax** (cca. 1770-1840) două exegeze
1827		**Anton Pann** (1797-1854) exegeză de limbă română
1833	**Macarie Ieromonahul** (1763-1836) exegeză de limbă română după predania lui Grigorie Protopsaltul	**Macarie Ieromonahul** exegeză de limbă română după predania lui Hurmuz Hartofilax
1834	**Visarion Protopsaltul** (1794-1844) două exegeze bilingve	
1842	Prelucrarea lui **Ioan Lampadarul** (cca. 1800-1866) după exegeza lui Grigorie Protopsaltul	
1846		Prelucrarea lui **Constantin Protopsaltul** (cca. 1777-1862) după prima exegeză a lui Hurmuz Hartofilax
?	**Theofan Pantocratorinos** (cca. 1800-1844)	
1832-1840	**Notația alfabetică de la București**	
	Exegeza lui **Grigorie Protopsaltul**	
1848	**Notația lui Gheorghios Lesvios (sf. sec. XVIII-1870)**	
		Exegeza lui **Hurmuz Hartofilax**

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Referințe

Constantin Protopsaltul (1834). *Ταμείον Ανθολογίας* [Tezaurul Antologiei], vol. II. Constantinopol: Tipografia Patriarhiei.

Constantin Protopsaltul (1846). *Ταμείον Ανθολογίας* [Tezaurul Antologiei], vol. II. Constantinopol: Tipografia Patriarhiei.

Fokaeos, Th. (1835). *Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν* [Irmologhion Calofonicon]. Constantinopol: Tipografia lui Isaac de Castro.

Gheorghiță, N. (2001). Perspective semiotico-semantice în cheironomia muzicală bizantină. Dimensiunea sacră a gestului cheironomic. *Muzica, XII, 1 (45)*, 145-159. București: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Gheorghiță, N. (2007). *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453–1821). Liturgică și muzică*. București: Editura Muzicală.

Giannopoulos, E. (2011). *Ecclesiastical Music Manuscripts in the Gennadius Library* [Manuscrise muzicale ecleziastice în Biblioteca Ghenadius]. În Politi, M. & Papa, E. , *Gennadeion Monographs VI. Exploring Greek Manuscripts in the Gennadius Library* [Monografiile Ghenadion VI. Explorând manuscrise grecești în Biblioteca Ghenadius]

(pp. 21-32). Princeton: Școala Americană de Studii Clasice și Societatea de Paleografie Greacă.

Hurmuz, H. (1824). *Ταμείον Ανθολογίας* [Tezaurul Antologiei], vol. II. Constantinopol: Tipografia Patriarhiei.

Ioan Lampadarul & Ștefan Domesticul (1838). *Ταμείον Ανθολογίας* [Tezaurul Antologiei], vol. II. Constantinopol.

Ioan Lampadarul (1842). *Σύνοψις Καλοφωνικών Ειρμών* [Culegere de irmoase calofonice]. Constantinopol: Tipografia lui Ioachim D. & Dimitrios Ioannis.

Karagounis, K. (2003). *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των Χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας* [Paradosirea și exegeza melosului Heruvicelor din melopia bizantină și post-bizantină]. Atena: Institutul de Muzicologie Bizantină.

Karanos, G. (2011). *Το Καλοφωνικόν Ειρμολογιόν* (Teză de doctorat nepublicată). Universitatea Națională și Capodistriană, Atena.

Lesvios, Gh. (1848). *Η Μελίφωνος Τερψίνοη* [Desfătări dulce-glăsuitoare], vol. II. Atena: Tipografia lui Th. V. H. Panaghiot.

Manuscrise muzicale din Biblioteca Academiei Române, București: ms. gr. BAR 33 (*Antologie,* 1799, copist Xanthos Enitul), ms. gr. BAR 136 (*Papadichie*, sec. XVIII), ms. gr. BAR 150 (*Irmologhion Calofonicon*, sf. sec. XVIII), ms. gr. BAR 888 (*Irmologhion,* 1718, autograf Ioan Hrysoverghi Peloponesiul), ms. rom. BAR 1685 (*Irmologhion Calofonicon*, 1833, autograf Macarie Ieromonahul), ms. rom. BAR 1861 (*Antologie*, 1827), ms. rom. BAR 4412 (Ciorne, 1833, autograf Macarie Ieromonahul).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Arhiepiscopiei Râmnicului: ms. rom. 564 (*Antologie*, 1840, autograf Anton Pann).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Arhiepiscopiei Romanului şi Bacăului: ms. gr. BArhRom 85 (*Irmologhion Calofonicon*, sec. XIX), ms. gr. BArhRom 96 (*Antologie*, sec. XIX).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Konstantinos Psachos, Atena: ms. gr. BKPs D2 C49 (înc. sec. XIX, autograf Grigorie Protopsaltul), ms. gr. BKPs D2 C51 (înc. sec. XIX, autograf Grigorie Protopsaltul), ms. gr. BKPs Φάκελος Β΄ (*Irmologhion Calofonicon*, 1817, autograf Grigorie Protopsaltul).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Mănăstirii Pantocrator, Sf. Munte Athos: ms. gr. Pantocrator K 240 (*Antologie,* sec. XIX, autograf Theofan Pantocratorinos).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Mănăstirii Neamţ: ms. gr. BMN 7 (*Rânduiala la trapeză,* 1837, autograf Visarion Protopsaltul), ms. gr. BMN 33 (*Antologie*, sec. XIX), ms. rom. BMN 13 (*Rânduiala la trapeză,* 1834, autograf Visarion Protopsaltul).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Muzeului Benaki, Atena: ms. gr. TA 120 (*Antologie,* prima jum. sec. XIX, autograf Gheorghios Ogurlu).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Muzeului Gennadius, Atena: ms. gr. Κυ 30 (*Irmologhion Calofonicon*, 1870, autograf Atanasie Kalogheropulos)

Manuscrise muzicale din Biblioteca Naţională a Greciei: ms. gr. BNG 962 (*Antologie*, sec. XVIII, autograf Anastasios Vaïas).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Naţională a Franţei: suppl. gr. BNF 1136 (*Antologie*, sf. sec. XVIII, autograf Anastasios Vaïas).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Naţională a Marii Britanii: ms. gr. Add. 19456 (*Antologie*, 1768, copişti Mihail Preotul, Lambru Zahopoulos şi alţii).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Naţională a României: ms. rom. BNR 28944 (*Irmologhion Calofonicon*, 1927, autograf Athanasie Iordănescu).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Simon Karas, Atena: ms. gr. BSK 97 (*Irmologhion Calofonicon,* înc. sec. XIX, autograf Matei Vatopedinul).

Manuscrise muzicale din Biblioteca Universităţii din Birmingham (Marea Britanie): ms. gr. Minagana 6 (*Irmologhion Calofonicon,* înc. sec. XIX, autograf Grigorie Protopsaltul).

Pann, A. (1848), *Privighier.* Bucureşti: Tipografia sa de Muzică Bisericească.

Stathis, G. (1975). *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής - Αγιον Ορος* [Manuscrisele de muzică bizantină – Sfântul Munte], vol. I. Atena: Institutul de Muzicologie Bizantină.

Stathis, G. (1972). I Sistemi Alfabetici di Scrittura Musicale per Scrivere la Musica Bizantina nel Periodo 1790-1850. *Klironomia, 4 B΄*, 367-376. Tesalonic: Institutul Patriarhal pentru Studii Patristice.

Scanned with OKEN Scanner

Ultimele lieduri de Theodor Grigoriu. Aspecte stilistice și interpretative

CEZARA PETRESCU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: Theodor Grigoriu, figură de referință în muzica românească a secolului XX, senior al generației de compozitori post-enescieni, cu o atitudine componistică de modern moderat, a explorat resursele expresive ale vocii umane în genul vocal-simfonic și vocal-cameral. Deși din punct de vedere cantitativ, lucrările pentru voce și pian nu sunt foarte numeroase și genul vocal-cameral nu a fost o preocupare constantă a compozitorului, liedul rămâne unul dintre palierele reprezentative pentru întreaga sa creație, marcată de un gust literar desăvârșit și învecinată armonios cu nimbul poeziei. Liedul i-a marcat lui Theodor Grigoriu existența profesională, de la primele încercări ale copilăriei, determinante pentru viitoarea sa carieră, până la realizările spațiate temporal ale maturității creatoare. Deși abordate într-o manieră neconsecventă, diversitatea, măiestria alcătuirii și învecinarea cu lucrări din genuri ample cu care rezonează și configurează adevărate „laboratoare de creație", ciclurile de lucrări pentru voce și pian constituie ceea ce se poate numi cu îndreptățire creație de lied. *Scrisoare către păsări* pe cuvinte de Sfântul Francisc din Assisi (2004) și *Iconarul – Poemul unui zugrav de biserici* (2011) pe un text vechi, inedit, fără aspirații poetice, sunt ultimele lieduri ale lui Theodor Grigoriu, publicate postum. Îngemănând muzica și poezia într-un singur univers poetico-muzical, ele sunt depozitare ale acumulărilor și transformărilor limbajului muzical, lucrări spectaculoase, de maximă originalitate, care încheie armonios traseul spiralat al genului în contextul întregii creații a compozitorului.

Cuvinte cheie: Theodor Grigoriu, muzică românească, lied, aspecte stilistice.

1. Introducere

Theodor Grigoriu, „mare artist și gânditor al zilelor noastre" (Constantinescu, 2013, p. 391), „personalitate artistică reprezentativă a școlii muzicale românești contemporane" (Cosma, 2000, p. 246) figură de referință în muzica românească a secolului XX, a explorat resursele expresive ale vocii umane în genul vocal-simfonic și vocal-cameral. Liedul i-a marcat existența profesională, de la primele încercări ale copilăriei, determinante pentru viitoarea sa carieră, până la realizările spațiate temporal ale maturității creatoare. Deși abordate într-o manieră neconsecventă, diversitatea, măiestria

* cezpetrescu@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

alcătuirii şi învecinarea cu lucrări din alte genuri, cu care rezonează şi configurează adevărate „laboratoare de creaţie", ciclurile de lucrări pentru voce şi pian constituie ceea voi argumenta că se poate numi cu îndreptăţire creaţie de lied.

Ultimele două lieduri finalizate de compozitor sunt un obiect inedit de cercetare. Ca şi celelalte 42 de lieduri semnate de Theodor Grigoriu, ele nu se găsesc în centrul interesului teoretic actual, preferinţele celor ce analizează, discută, investighează lucrări ale Maestrului îndreptându-se relativ sporadic către lucrări din genurile ample.

În ultimele decenii, cunoaşterea contribuţiilor individuale la istoria muzicii româneşti a devenit tot mai dificilă, din cauza restrângerii drastice a ariei de manifestare a acesteia în instituţiile de spectacol şi a tirajului limitat al materialelor de studiu. Exegeza asupra creaţiei lui Theodor Grigoriu, privită în integralitate sau fragmentar, este limitată din punct de vedere cantitativ, fiind reprezentată de articole lexicografice, de eseuri dedicate muzicii româneşti şi articole ştiinţifice, lipsind însă marea monografie. Informaţii preţioase există în articole de întâmpinare, în cronici de concert şi, nu în ultimul rând, în cercetări doctorale ample în care unele segmente vizează creaţii vocal-camerale româneşti.

Propunându-mi ca prin cercetarea realizată să acopăr o parte din vidul momentan al cunoaşterii şi să scot în evidenţă elemente stilistice semnificative pentru viitoare investigaţii interpretative, am folosit resursele accesibile actualizându-mi informaţiile pe care le deţineam, cărora plecarea Maestrului dintre noi le-a dat o formă definitivă.

Alături de alte contribuţii proprii la cunoaşterea creaţiei de lied a compozitorului Theodor Grigoriu – înregistrări speciale pe CD, recitaluri, *Liedurile pe versuri haiku şi tanka în creaţia românească* (2007, volumul 1), Studiul *Sonorous Hypostases for a Tanka Poem* (2009) în *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, comunicări susţinute în diverse contexte ştiinţifice – prin concluziile formulate, acest studiu tinde să facă parte dintr-un nou stadiu în cunoaşterea şi punerea în valoare a liedului românesc contemporan, a liedurilor Maestrului în special.

În studiul realizat, mă adresez cu precădere potenţialilor interpreţi ai lucrărilor vocal-camerale, fie ei cântăreţi sau pianişti, oferindu-le o serie de elemente pe care le consider necesare în realizarea unei investigaţii interpretative bazate pe cunoaştere, care să-i conducă la realizarea unei interpretări autentice. În acest sens, fără a folosi o grilă, ci adaptând totul scopului urmărit şi evidenţiind mai ales elementele semnificative, furnizez un nucleu informaţional care, alături de aspectele stilistice particulare, conduce la formarea unui nucleu dur. Acesta, alături de *cloud*-ul sonor sensibil generat de audiţiile muzicilor unui compozitor, duce la îmbunătăţirea instinctului (Johnson, 2004, în: Parsons, editor, p. 320) şi la atingerea acelui stadiu de

Scanned with OKEN Scanner

măiestrie artistică în care „latura conştientă şi cea subconştientă, cea raţională şi cea intuitivă devin una" (Baremboim, 2015, p. 69).

2. Aspecte ale creaţiei unui senior post-enescian fascinat de cuvânt

Inspirat de „modelele sale de frumuseţe, arta clasică, mănăstirile din nordul Moldovei şi grandioasa armonie a spaţiului în care a văzut lumina zilei" (Grigoriu, 2006, coperta 2), compozitorul Theodor Grigoriu (1926-2014), s-a autosituat cu mândrie în interiorul fenomenului componistic românesc pe care, la începutul anilor 1980, îl considera „*constituit*, printr-o circulaţie activă de idei între toate generaţiile, [...] *omogen*, prin valoarea înaltă a ideilor pe care le conţine şi dezbate, [...] *solid*, în sensul că deţine o gândire coerent-logică şi nu se pierde în detalii, [...] *lucid*, prin acuitatea observaţiei a ce se realizează mai relevant pe plan universal, [...] *permeabil* la tot ce e mai valoros şi capabil să opereze sinteze originale" (Grigoriu, 1986, p. 147).

Senior al generaţiei de compozitori post-enescieni, având o atitudine componistică de modern moderat după cum notează muzicologul Valentina Sandu-Dediu (2002, p. 68), Maestrul era convins de valoarea tradiţiei, pe care o aprecia drept o foarte preţioasă „zestre, un memorial al izbânzilor noastre în plan sensibil" (Marinescu, 2016, p. 110) şi o trata cu veneraţie, într-un contemporan spirit renascentist, fără să o poarte ca pe o povară cu veleităţi standardizante. S-a identificat cu melosul românesc, însă l-a „acordat mereu la diapazonul muzicii lumii" (Manolache, 2002, p. 53), mişcându-se intensiv, asemeni lui Enescu, urmându-şi consecvent vocaţia componistică, aceea de „continuare originală şi modernă a principiilor creatoare ale lui Enescu, precum şi surprinderea *ethosului* muzicii modale" (Sandu-Dediu, 2002, p. 241).

Fără a-şi transforma creaţia în „poligon de încercări" (Grigoriu, 2006, p. 99), a elaborat idei şi soluţii inovatoare de maximă originalitate, pe care le considera „necesare în procesul creaţiei, pentru a ajunge la o expresie anume, cerută de intuiţie şi imaginaţie" (Grigoriu, 2006, p. 99): acţiunea componistică, (re)întoarcerea la ideea de *ethos* prin invocarea folclorului imaginar şi investigarea lui, pionieratul în folosirea eterofoniei, inventarea *seriei ondulate*, utilizarea desfăşurărilor formale pe paliere, valorificarea ideilor de uzură şi surpriză în muzică, „reconvocarea neumelor" (Grigoriu, 2006, p. 104) sinteza dintre fascicolul sonor şi isonul psaltic, folosirea portativelor trunchiate, prima realizare a unei *tape-music* în România (1962), paternitatea ideii de contrapunct între muzică şi imagine în muzica de film, inventarea metodei topo-semiologiei muzicale şi, nu în ultimul rând, tratarea viorii într-o manieră originală, unică deocamdată[1].

[1] Pentru detalii se va vedea Theodor Grigoriu, *Internet*, 2006, pp. 99-111.

Scanned with OKEN Scanner

Theodor Grigoriu a compus lucrări în genuri diverse, cu predilecţie pentru genurile monumentale, tratate cu echilibrul arhitectului care n-a fost să fie, cu rigoarea matematicianului care ar fi putut deveni şi cu recunoscutul meşteşug de artizan al sonorităţilor ansamblului instrumental/vocal-instrumental. A regândit influenţele inerente ce au decurs din relaţia de discipolat şi din admiraţia faţă de marile spirite ale omenirii, menţinându-le la o distanţă cuviincioasă şi realizând o sinteză originală cu elemente care s-au păstrat şi dezvoltat de-a lungul timpului pe un traseu spiralat, generând factori care îi individualizează fizionomia culturală.

Pentru prezentul studiu, menţionez posibilităţile uzuale de cartografiere a creaţiei unui compozitor – etapizarea uzuală a creaţiei din perspectivă cronologică, organizarea lucrărilor în funcţie de apartenenţa la un gen muzical şi ordonarea în corelaţie cu materialul sonor folosit – şi amintesc opinia muzicologului Grigore Constantinescu, prieten şi fin cunoscător al creaţiei lui Theodor Grigoriu, care avansează o posibilă clasificare a lucrărilor acestuia în funcţie de „câteva enumerări inspiratoare" (Constantinescu, *Theodor Grigoriu – Maestrul ne-a părăsit*, 2014) pe care le consideră, citând opinia compozitorului, „indicatoare [...] determinând în procesul artistic [...] perechi de intuiţie- reacţie": Bizanţul, Ovidiu, Orfeu, Dumnezeirea, apele, spaţiul, Antichitatea (Constantinescu, *Theodor Grigoriu – Maestrul ne-a părăsit*, 2014).

În scopul rafinării clasificărilor, aduc în atenţie o perspectivă diferită, pornind de la o afirmaţie a compozitorului, aparent lipsită de importanţă, enunţată firesc, ca un fapt de la sine înţeles: „misiunea omului pe pământ este de a cultiva spiritul"[2]. El înţelegea să facă acest lucru prin muzică şi cuvânt (Grigoriu, 1986, p. 281), mijloace dragi prin care dăruia cu generozitate timp şi muzică. Toate lucrările sale pot fi considerate reverenţe, (către personalităţi ale culturii universale, către muzicienii care l-au influenţat în mod determinant, către interpreţii pe care i-a admirat şi, nu în ultimul rând, către Divinitate), impresii (provocate de varii locuri, situaţii etc.) sau ofrande (daruri dezinteresate din muzica altora, restituite contemporaneităţii).

Reverenţa, fie ea şi muzicală, salut condescendent de supremă eleganţă, mi se pare o atitudine firească a unui muzician de mare nobleţe şi rafinament/subtilitate, care „cultiva acel comportament elevat al salonului răsfrânt în toate aspectele vieţii" (Bura, în: Marinescu, 2016, p. 96). Cercetarea poate detecta varietatea reverenţelor printre lucrările lui Theodor Grigoriu şi numărul surprinzător de mare de lucrări ce pot fi incluse sub această generoasă cupolă.

Categoria lucrărilor pe care le consider impresii stă sub semnul unor afirmaţii ale compozitorului care, cu un amestec de modestie şi spirit ludic, se

[2] Transcriere din interviul acordat Eugeniei Vodă în cadrul emisiunii „Profesioniştii" la TVR.

Scanned with OKEN Scanner

justifica şăgalnic-alintat în faţa interlocutorilor sau cititorilor. Inspirat de afirmaţiile lui Messiaen, Maestrul admitea cu simplitate existenţa substratului profund subiectiv al lucrărilor sale şi varietatea experienţelor care le-a provocat (Grigoriu, 2006, coperta 2), recunoscând adesea că, fiind motivat de o stare produsă de o imagine într-un anumit moment, deţine o reţetă verificată personal, eliberându-se de o idee aşternând-o pe hârtie[3].

Ofrandele lui Theodor Grigoriu sunt daruri dezinteresate din muzica altora. Mai ales în ultimele decenii de viaţă, Maestrul, căutând să conserve pentru posteritate vechi pietre de temelie, reiterează modele pentru ancorarea în principii componistice sigure, cu grad mare de valabilitate, opuse unor impulsuri post-moderne care încă nu şi-au confirmat perenitatea. Preocupat fiind de „drumurile în timp ale unor capodopere" (Constantinescu, *Viaţa de creaţie, continuitate în timp a destinului artistului dispărut – compozitorul Theodor Grigoriu*) a oferit veşminte sonore noi unor lucrări, pentru o mai uşoară circulaţie în viaţa de concert. Admirându-i profilul cultural de tip renascentist, am constatat că Maestrul a restituit publicului său nu numai muzici, ci şi pagini literare fascinante, inedite, devenite lucrări vocal-camerale sau vocal-simfonice. Prin compoziţiile amintite, Maestrul Theodor Grigoriu se situează, discret şi consecvent, în slujba muzicii, fidel convingerilor sale: „nu a pune neapărat persoana ta în lumină e menirea muzicii, ci a o reflecta în jur, prin harul şi puterea spiritului, încălzind inimile şi imaginaţia" (Marinescu, 2016, p. 121).

Theodor Grigoriu a avut o relaţie specială, privilegiată şi asumată cu literatura, situându-şi creaţia în apropierea nimbului poetic[4]. Muzicologul Olga Grigorescu nota cu îndreptăţire că „dualitatea cuvânt-muzică l-a însoţit în întreaga sa existenţă, argumentând atât prin numărul mare de comunicări, studii, articole scrise despre fenomenul artistic şi despre marii muzicieni pe care i-a omagiat, cât şi prin grija cu care şi-a prezentat fiecare dintre creaţii, demonstrând exact acest lucru, disponibilitatea de a folosi pe lângă limbajul greu traductibil al sunetelor şi pe cel aparent mai accesibil, cel literar, [...] cu mare talent, cu un dar special al expresivităţii cuvintelor, frazelor, figurilor de stil, asocierilor de imagini" (Grigorescu, în Marinescu, 2016, p. 92). *Motto*-urile, subtitlurile atribuite lucrărilor sau părţilor acestora, dedicaţiile şi auto-prezentările sunt pe de o parte călăuze pentru interpreţi şi public în înţelegerea sensurilor şi a metaforelor poetico-muzicale, pe de altă parte sunt fermecătoare pagini literare scrise cu har şi iubire pentru verb şi sunet.

Oricine parcurge lista creaţiilor Maestrului Grigoriu poate observa un aspect care-l defineşte, şi anume deosebitul său gust literar. Preferinţa pentru texte de cea mai bună calitate se manifestă în lucrările pentru voce şi pian

[3] Din convorbirile cu Maestrul Theodor Grigoriu.
[4] *Muzica şi nimbul poeziei* (s.n.) este titlul volumului de eseuri (1986, ediţia I)

Scanned with OKEN Scanner

(Dinu Athanasiu, Ion Zăgan, Veronica Porumbacu, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Şerban Codrin, Sfântul Francisc din Assisi, text din secolul al XIX-lea), în muzica de scenă (Cehov, Molière, Sofocle, Shakespeare, Edmond Rostand, Eugène Labiche, Mihail Sadoveanu, Büchner, Arthur Miller, Ben Jonson), în muzica vocal-simfonică (Nina Cassian, Ovidiu, Dante, Shelley, Puşkin, Eminescu, Rimbaud, Rilke, Lorca, Iulia Haşdeu, texte biblice) şi, nu în ultimul rând, în muzica de film. Profunzimea cunoaşterii şi înţelegerii fuziunii dintre cuvânt şi sunet în muzica universală – problemă peren abordată de filozofi, etnografi, istorici, muzicieni şi esteticieni, după cum observa Theodor Grigoriu (1979) – fundamentează şi legitimează realizările excepţionale ale compozitorului în genurile care solicită implicarea literaturii.

3. Creaţia de lied a lui Theodor Grigoriu

Pare de la sine înţeles ca pretenţiosul **gen al liedului**, ce înglobează muzică şi poezie într-o fraternizare sensibilă, organică şi *quasi* indestructibilă, să ocupe un loc important în creaţia unui muzician „sedus de un text [...] pentru că aude declanşându-se în lăuntrul său o muzică posibilă" (Grigoriu, 1986, p. 167), fascinat de metafora poetico-muzicală, de posibila, laborioasa şi inspirata îmbinare dintre muzică şi cuvânt pentru realizarea unui spaţiu de recepţie pluridimensional. Trecând în revistă opusurile lui Theodor Grigoriu, se observă că lucrările pentru voce şi pian se găsesc presărate pe parcursul întregii sale creaţii de mare anvergură tematică, cu o densitate mai mare în ultimele două decenii de activitate,liedul fiind învecinat cu lucrări din genuri mai ample, cu care constituie „laboratoare de creaţie"[5]. Aceste zone de interes sunt detectabile la o primă analiză prin vasele comunicante reprezentate de materialul muzical folosit şi de maniera tehnică de tratare a acestuia. În interiorul aparentului labirint muzical se dezvăluie, odată cu cercetarea în profunzime, trasee şi legături subtile bazate pe influenţe, rezonanţe, impresii.

Folosesc sintagma *creaţie de lied* în ceea ce priveşte cele 44 de lieduri ale Maestrului, în spiritul necesarei clarificări propuse de muzicienii care, situându-se astfel pe linia rafinării analizei muzicologice, pun în discuţie utilizarea terminologiei adecvate: creaţie de *lied* sau colecţii de *lieduri* (Sandu-Dediu & Dediu, 2013, pp. 161-162). Principalele mele argumente pro sunt:

- piesele aparţin unor perioade de creaţie diferite, spaţierea marcând tocmai schimbările stilistice şi apartenenţa la sintezele sonore ce se petreceau în creuzetul compozitorului aflat pe drumul spre universalitate[6];
- există o puternică ancorare în ideile filozofico-muzicale dominante ale momentului creator în care apar;

[5] Sintagma aparţine Maestrului Theodor Grigoriu.

[6] Pentru clarificări terminologice se va vedea Octavian Nemescu, *Capacităţile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

- piesele pentru voce şi pian sunt reprezentative pentru întreaga creaţie, configurând un compartiment definit, periodic revizitat, şi definitoriu, fiind, după cum spunea Maestrul, „documente sonore ale gândirii şi sensibilităţii unui anumit răstimp”[7];
- gruparea în cicluri, din punctul de vedere al editării şi intitulării (excepţie fiind *Trei cântece de păstor, Sub mesteacăn* şi ultimele două creaţii, *Scrisoare către păsări* şi *Iconarul – Poemul unui zugrav de biserici*);
- în procesul de intitulare, compozitorul foloseşte fie denumirea de *cântec*, preluată pe linia lui Jora, fie cea de *poem*, care stabileşte simbioza text-muzică, fie titluri sugestive, infuzate cu poezie – teritoriu „visat, depărtat şi de necuprins” (Grigoriu, 1986, p. 7), cu mare putere de sugestie, direcţionând spre „un anumit univers de idei şi sentimente” (Grigoriu, 1986, p. 185);
- liedurile sunt reprezentative pentru un anumit corpus de lucrări al creaţiei proprii (folosirea seriei ondulate, raportarea la Divinitate) şi pentru un palier al creaţiilor de gen din muzica românească (liedul religios, liedul pe versuri haiku şi tanka);
- la nivelul fiecărui ciclu există unitate în ceea ce priveşte imagistica sonoră, tehnica de compoziţie (materialul sonor modal, serial sau tonal lărgit, modalitatea tehnică de tratare), relaţia text-muzică, structura formală, tipul de vocalitate (parametrul melodic) şi relaţia cu partida instrumentală (raporturi de simultaneitate sau succesiune), tipul de scriitură pianistică (formule de acompaniament, preferinţe asupra tratării armonice şi/sau polifonice), unitate la nivelul expresiei (sursele poetice sunt diverse, uneori unitare, însă întotdeauna urmărind o idee, o temă centrală, un mesaj coerent) şi al alcătuirii (există o idee *quasi* dramaturgică în organizarea ciclurilor, o intersectare de cuvinte cheie şi imagini poetico-muzicale).

Întâlnirea compozitorului Theodor Grigoriu cu liedul a fost timpurie, atipică şi determinantă pentru viitorul său profesional. Din dialogurile cu Maestrul şi din lecturile ulterioare am aflat că, fiind elev în clasele primare, într-un elan copilăresc de a se afla în competiţie, a declarat că poate scrie o melodie. A şi făcut acest lucru, învăţătoarea lăudându-l şi cântând cu copiii prima sa încercare de punere pe muzică a unei poezii. Compozitorul mărturisea după decenii: „multiplicarea propriului gând cu cinzeci de glasuri mi s-a părut un miracol. Probabil atunci s-a cristalizat, în mine, ideea de a fi compozitor.” (Manolache, 2002, p. 54)

Primele lieduri, *Trei cântece de păstor* (1950), sunt aşternute pe foaia cu portative din dorinţa raportării creatoare la spaţiul geografic românesc – pe care începuse să-l cunoască nemijlocit în călătoriile prin ţară făcute în compania bunului său prieten, poetul Dinu Athanasiu (Ion Zăgan), autorul versurilor liedurilor – şi sub impresia puternică produsă de fenomenul

[7] Citare liberă, din convorbirile purtate cu Maestrul Theodor Grigoriu.

Scanned with OKEN Scanner

transhumanţei. Theodor Grigoriu mărturisea că a fost inspirat de acest fenomen, de stările de spirit ale păstorilor în diferite situaţii – *Către vale*, *La iernat* şi *La urcuş* – descoperind melosul şi peisajele româneşti, într-o juvenilă „sete de spaţiu". Maestrul, aflat la senectute, interpreta setea de spaţiu drept „o sete de cunoaştere, de fapt, de regăsire a anumitor date pe care le ai în tine însuţi" (Manolache, 2002, p. 57), afirmând că primul său ciclu de lieduri înseamnă „un fel de opus 1 *avant la lettre* al unui drum nou" (Manolache, 2002, p. 57) marcat de aspiraţii formative, de dorinţa de identificare cu un creator popular, de aliniere la *mainstream*-ul perioadei. Faza de creaţie inaugurată de inflexiunile sonore aromâne (macedonene) din *Cântece de păstor* continuă investigarea relaţiei omului cu spaţiul şi cu timpul, până la faza de utilizare a folclorului imaginar. În acelaşi „laborator de creaţie" situez liedul *Sub mesteacăn* (1952) pentru voce şi pian, pe versuri de Ion Zăgan, nepublicat.

Cântece de toamnă – Cinci poeme pe versuri de Veronica Porumbacu (1952-1962) este o „lucrare începută şi reluată la venirea toamnelor [...] după starea de spirit care le-a inspirat" (Grigoriu, 2006, p. 23): melancolia muzicală a versurilor unei bune prietene şi inefabilul toamnelor româneşti. Cele cinci piese pentru voce şi pian – *Adormirea culorilor*, *Vântul*, *Surâsul luminii*, *Ploaia* şi *Octombrie* – folosesc o tehnică muzicală post-enesciană, bazată pe un cromatism liber. Profilurile melodice încredinţate vocii se arcuiesc cu predilecţie din intervale mici, iar partida instrumentală realizează un comentariu, nu un acompaniament, cu rolul de a prelungi ecoul metaforelor poetice (Grigoriu, 2006, p. 23 şi Grigoriu, 1986, p. 406) în intenţia de a crea, inspirat de experienţa sa în muzica de film, un spaţiu de recepţie pluridimensional. Stimulii poetici generează soluţii sonore interesante, care aduc o unitate de atmosferă, o marcă expresivă distinctă produsă de echivalenţe sonore sugestive pentru imaginile poetice şi de încărcături semantice evidenţiate surprinzător. Dimensiunea vizuală implicată reprezintă numitorul comun al liedurilor, iar percepţia culorilor şi realizarea lor interpretativă justă sunt provocările lansate imaginaţiei şi memoriei afective a interpreţilor.

Cântecele de toamnă, prin regândirile succesive asupra lor, se află în vecinătatea unor lucrări foarte diferite, care, îmbrăţişând succesiv sau simultan impulsuri neo-clasice, libertăţi ale tehnicilor moderne, raportarea la folclor şi neobosita valorificare a *ethosului*, dezvăluie experimentările şi decantările compozitorului Theodor Grigoriu către cristalizarea stilistică. Deşi publicate în timpul vieţii Maestrului şi tezaurizate în fonoteca Radio, prin interpretări de referinţă ale anilor 1960, *Cântecele de toamnă* sunt necunoscute publicului contemporan, aflându-se în aşteptarea unei binemeritate revizitări de către tinerii muzicieni.

Scanned with OKEN Scanner

După realizarea versiunii orchestrale de mare rafinament la *Şapte cântece pe versuri de Clément Marot de George Enescu* (1964)[8], Theodor Grigoriu a părăsit vremelnic genul liedului, dedicându-se genurilor mai ample.

Revenirea la genul subtil, dificil şi sofisticat al liedului se petrece în 1993, odată cu ciclul *Poeţi şi abisul timpului.* Fapt unic în creaţia sa de lied, Theodor Grigoriu selectează versuri aparţinând mai multor poeţi (Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi), urmărind „să pună în lumină ideea obsedantă a timpului în arta poetică românească" (Grigoriu, 2006, p. 29) şi să individualizeze prin muzică „tonul poetic original" (Grigoriu, 2006, p. 29) al culturii româneşti. Considerând că timpul este insensibil la un anumit *ethos*, Maestrul recurge la *seria ondulată*, a cărei configuraţie matematică subliniază ideea centrală a lucrării, ireversibilitatea timpului. Prin utilizarea acestei tehnici, ciclul de lieduri se învecinează cu *Vis cosmic* şi cu simfonia vocal-instrumentală *Vocalizele mării,* rigoarea tratării seriale fiind însă mai puţin strictă şi dimensiunea melodică având o anumită libertate, în corelaţie cu textul poetic.

Cele şase lieduri ale ciclului – *La steaua-Prolog*, *Drum spre abis*, *Clipa genezei*, *Înserată dimineaţă*, *Zbor deasupra valurilor* şi *La steaua-Epilog* – alcătuiesc o structură *quasi* simetrică ce evidenţiază ideile inspiratoare ale alcătuirii poetico-muzicale: timpul muzical, timpul existenţial, timpul cosmic şi efectul „instantaneu şi de durată" al timpului metaforei asupra sensibilităţii oamenilor. (Grigoriu, 2006, p. 29). Foarte interesantă este situarea poeziei *La steaua* pe post de prolog şi epilog al ciclului de lieduri, ultima apariţie suferind, după cum nota compozitorul, „eroziunea timpului, chiar dacă între cele două apariţii au trecut doar câteva minute" (Grigoriu, 2006, p. 29). Rolul acompaniamentului pianistic este determinant în realizarea eroziunii, prin diversificarea ritmică şi de registru sonor, în condiţiile unei linii vocale identice în ambele lieduri. Din punctul de vedere al alcătuirii formale, fiecare lied ţine cont de structura poetică, arhitectura sa fiind o rezultantă a interpretării inedite a metaforei poetico-muzicale.

Ciclul de lieduri *Poeţi şi abisul timpului* este o pagină surprinzătoare în creaţia lui Theodor Grigoriu, prin folosirea *seriei ondulate* şi omiterea (pentru moment!) a *ethosului.* Deşi sonorităţile sunt inedite, în momentul audiţiei se remarcă o serie de elemente devenite caracteristice compozitorului: eleganţa elaborată, fără a fi căutată cu orice preţ, absenţa densităţilor sonore ostentative, în pofida suprafeţelor tensionate şi uneori aspre, culorile vocale şi pianistice neaşteptate, şi, nu mai puţin important, rolul pianului în economia ansamblului.

Partida instrumentală depăşeşte în complexitate tiparul unui acompaniament pianistic tradiţional pentru genul liedului, fiind vizibilă

[8] Pentru autoprezentările realizate de compozitorul Theodor Grigoriu se vor vedea volumele *Muzica şi nimbul poeziei*, 1986, pp. 426-430 şi *Internet*, 2006.

Scanned with OKEN Scanner

fuziunea între dimensiunea vocală şi cea instrumentală. Rolul determinant al pianului în angrenajul sonor este dat de ambitusul generos (uneori scriitura pianistică este notată pe trei portative), din care decurge varietatea şi expresivitatea timbrală, coloristica bogată, forţa expresivă. Dificultatea pentru pianist este obţinerea sonorităţilor imaginate de compozitor, prin diversificarea modalităţilor de atac (tipul articulaţiei sonore corelat cu planul dinamic foarte larg, riguros notat în partitură şi expresia poetico-muzicală a întregului) şi o permanentă autosituare – din punct de vedere sonor-expresiv – în interiorul organismului complex al duo-ului vocal cameral.

Ciclurile de lieduri pentru voce şi pian pe versuri de Şerban Codrin care alcătuiesc *Integrala haikai* sunt esenţe ale unei experienţe vaste şi complexe, realizate într-o tratare aforistică de mare densitate expresivă. Trilogia camerală rezultată ne apare ca un demers creator autoreflexiv, o investigare a propriului Eu, o pendulare între conflict şi armonie, între discontinuitate şi continuitate.

9 Haikai-Dincolo de tăcere, Iisus a însemnat un nou *shifting point* în creaţia lui Theodor Grigoriu, esenţializând elemente din lucrările anterioare ce valorifică filonul muzicii bizantine, învecinându-se la nivelul cel mai profund cu ciclul de lucrări *Bizanţ după Bizanţ* (*Concertul „Trinity"; Sonata „În marea trecere"; Sonata „Eterna reîntoarcere"*) şi iniţiind linia raportării la Divinitate (*Aeterna Verba in anno MM*; *33 Psalmi* ; *O simfonie liturgică*; *Scrisoare către păsări*; *Iconarul*) sub influenţa unor metafore perene în opera sa: timpul, spaţiul, natura înconjurătoare.

11 Haikai-Dincolo de tăcere, duhul câmpiei se înscriu în sfera tematică a spaţiului ce se intersectează inevitabil cu meditarea asupra timpului, cu impresiile provocate de întinderea Câmpiei Bărăganului. Ciclul de lieduri are aspectul unei sinteze ideatice şi se găseşte puternic legat de lucrările anterioare prin gândurile ce l-au inspirat: spaţiul românesc (*Trei cântece de păstor*; *Variaţiuni simfonice pe un cântec de Anton Pann*; *Cele patru anotimpuri* care „vin undeva" (Grigoriu, 2006, p. 65) şi sunt invocate printr-o primordialitate a melodicului modal, cosmosul (*Vis cosmic*), întinderile vaste (*Vocalizele mării*), timpul (*Anotimpurile româneşti* în care remarcăm orologiul sonor ce marchează trecerea timpului), *ethosul* muzicii româneşti (*Columna modală* în care sunt reintroduse, pentru rolul lor acustic, intervalele de cvartă, cvintă şi octavă); *Variaţiuni simfonice pe un cântec de Anton Pann* în care temele miniaturale invocă, printre altele folclorul orăşenesc, lumea sonoră aflată la intersecţia orientului cu occidental; *Pastorale şi idile transilvane* în care personajul imaginar observă ambianţa în care trăieşte (Grigoriu, 2006, p. 54) , miracolul lumii miniaturale, a micilor vieţuitoare (*Polifonii bucolice virgiliene*).

7 haikai – Dincolo de tăcere, drum cu păsări este o posibilă replică la *Catalogul păsărilor* lui Messiaen, concepută în relaţie cu spaţiul geografic românesc şi având raportări la simbolistica universală a lumii înaripatelor.

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul sonor folosit situează liedurile în continuarea arsenalului de mijloace specifice Maestrului, acumulat de-a lungul timpului, calat pe sensibilitatea japoneză, pe modelele aforistice culturale anterioare şi corelat cu pragmatismul omului contemporan.

Proiectatul ciclul *Comedia mundana* a rămas neterminat, Theodor Grigoriu finalizând *Scrisoarea către păsări* pe versurile Sf. Francisc din Assisi (2004) şi schiţând, fără a definitiva, *Înţeleptul de care nimeni nu are nevoie* pe versuri de Nichita Stănescu, căci timpul nu a mai avut răbdare cu el.

4. *Scrisoare către păsări a Sfântului Francisc din Assisi*

Liedul pentru voce şi pian *Scrisoare către păsări a Sfântului Francisc din Assisi* (2004) se înscrie printre lucrările ce trimit către credinţă, fără a îndemna, şi către creştinism, fără a invoca. Este o lucrare a deplinei maturităţi creatoare, care, conform unei posibile jalonări a creaţiei lui Theodor Grigoriu propusă de muzicologul Grigore Constantinescu, se află sub înrâurirea Dumnezeirii, ca indicator ce determină ceea ce Maestrul numea „perechi de intuiţie-reacţie" în procesul artistic (Constantinescu, 2014, *Theodor Grigoriu – Maestrul ne-a părăsit*).

Conform propunerii de cartografiere a creaţiei enunţate anterior, liedul *Scrisoare către păsări a Sfântului Francisc din Assisi* are o triplă apartenenţă. Pe de o parte, aparţine categoriei reverenţelor pioase ale maturităţii unui compozitor adogmatic, ce preţuia mai degrabă un principiu creator suveran, pe care prefera să-l considere, deocamdată, nedesluşit locuitorilor Terrei. Lucrările vocal-camerale – ciclul *Dincolo de tăcere, Iisus* (1999), *Scrisoare către păsări* şi *Iconarul – Poemul unui zugrav de biserici* (2011) – gravitează în jurul lucrărilor cu aspect monumental compuse în ultimii ani de viaţă şi creaţie ai Maestrului, după cum urmează: *O simfonie liturgică* (2000, 2002) pentru cor şi orchestră pe texte religioase, dedicată „celor ce nu cred", are un puternic caracter autobiografic, fiind „scrisă sub influenţa unui spaţiu şi unui timp anume. Ca spaţiu, România ultimelor decenii ale sec. XX, notorie pe plan mondial ca una dintre cele mai auto-distructive ţări, iar ca timp, apropierea şi traversarea anului 2000, un privilegiu *astral* acordat celor care au trăit acest moment" (Grigoriu, 2006, p. 87). *Aeterna verba in anno MM* (2000) pentru cor mixt, premiată chiar în anul compunerii sale de Institutul European de Muzică Corală şi Filarmonica Lorenă (Metz), este înglobată în simfonie, ca ultimă parte, ce poate fi cântată şi separat. Cei *33 Psalmi* (1989-1998) pentru cor mixt pe texte biblice, cu un *motto* superb – „La sfârşitul drumului de pe pământ/ am ajuns la hotarul liniştii eterne a lui Dumnezeu./ Pe drum am cules câteva flori,/ aceşti Psalmi pe care mi i-a dictat El." (Grigoriu, 2006, p. 90) – invocând numărul anilor trăiţi de Iisus printre oameni, se declară un „racord stilistic" (Grigoriu, 2006, p. 90) cu creaţia corală românească, pe care Maestrul o preţuia în mod deosebit. Theodor Grigoriu şi-a iubit mult interpreţii cu care a

Scanned with OKEN Scanner

colaborat, a avut o comunicare unică cu fiecare, dedicându-le, cu generozitate și prețuire, piesele interpretate. Liedul este dedicat mezzosopranei Mihaela Agachi, cea care l-a interpretat în primă audiție cu puțin timp înainte de a-și fi încheiat, prematur, drumul prin această lume.

Pe de altă parte, consider că liedul *Scrisoare către păsări a Sfântului Francisc din Assisi* aparține deopotrivă categoriei impresiilor și celei a ofrandelor, întrucât Maestrul a fost surprins atât de frumusețea și ineditul textului, cât mai ales de jocul întâmplării care a făcut să-i parvină cuvintele Sf. Francisc, fiind provocat să compună, să restituie publicului un text inedit, înveșmântându-l în sonorități surprinzătoare.

Profund impresionat de situația creată și convins că întotdeauna precizările venite din partea compozitorului sunt de natură să clarifice și să direcționeze gândurile și emoțiile interpreților, compozitorul notează în partitură: „Acest text de o mare frumusețe mi-a fost comunicat de prietenul meu, scriitorul Constantin Țoiu, care, aflat la Paris, l-a copiat din avizierul Bisericii Saint Germain des Prés. Venind a doua zi, să verifice dacă l-a copiat corect, textul dispăruse. Întrebând un cleric unde este, acesta i-a răspuns că textele se schimbă zilnic, fiecare sfânt fiind pomenit de ziua sa, o data pe an. Să mulțumim lui Dumnezeu și Sfântului Francisc din Assisi pentru această întâlnire cu o lumină poetică divină" (Grigoriu, 2016, p. 9).

Compus în imediata vecinătate temporală a ciclului *Dincolo de tăcere, drum cu păsări*, liedul vine să completeze catalogul înaripatelor într-o manieră componistică îndepărtată de cea aforistic weberniană a ciclurilor de haikai, însă fin amprentată de unele elemente de profunzime ale *stilului oiseaux* și de admirația Maestrului față de preocuparea lui Messiaen pentru păsări și pentru Sf. Francisc din Assisi. (Grigoriu, 1989, p. 22).

Încă de la parcurgerea vizuală a partiturii, surprinde maniera de îngemănarea dintre vocalitate și instrumentalitate, complementaritatea celor două tipuri de discurs, echilibrul, aspectul de plutire pe care îl propun liniile melodice prin sensul, registrul și tipul de articulație și, nu în ultimul rând, bogăția indicațiilor privind expresia, care modelează discursul și ghidează fără echivoc interpreții.

Structura formală, dictată de textul literar[9], este asimetrică, urmărește consecvent unitatea metaforei poetico-muzicale în care cuvântul și sunetul fraternizează și dezvăluie o acțiune componistică vizibilă în mica măsură, tocmai pentru a pune în valoare cuvântul și contextul sonor în care acesta își multiplică sensurile.

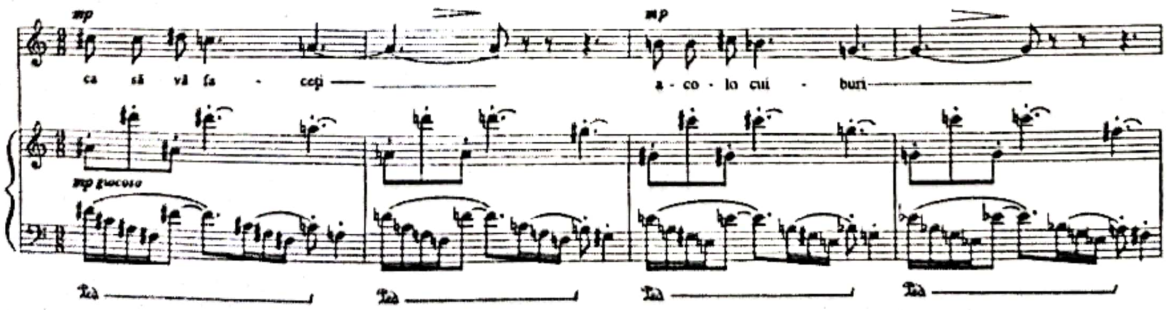
[9] „Surori ale mele păsări,/ Dumnezeu vă ajută,/ Că voi nu semănați, nici nu seceraţi./ El vă dă:/ izvoare și râuri,/ ca să beți din ele când sunteți însetate;/ coline și munți/ și arbori înalți, ca să faceți acolo cuiburi./ Și fiindcă nu știți să toarceți și să coaseți,/ El vă dă:/ hăinuțe calde și colorate/ vouă și puilor voștri./ Creatorul vă iubește mult/ dacă vă face atâtea daruri./ De aceea, dragile mele surori,/ sărbătoriți și lăudați/ Pe Domnul."

Scanned with OKEN Scanner

Aprofundarea lecturii dezvăluie o lume sonoră modal-diatonică, în care mobilitatea treptelor creează un subtil joc major-minor, elementele *ajoutée* fiind folosite în momente de maximă tensiune, de exemplu în structurile acordice instrumentale (*quasi campane*) care, în climaxul întregii desfăşurări plasat spre final, înaintea unei *codetta* de 8 măsuri (*meno mosso, senza rigore*), care ating complexitatea orchestrală.

Melodia cantabilă emană simplitate, fără a fi facilă, conturând o atmosferă descriptivă, evocatoare, calmă, prin invocarea melodicii gregoriene şi a melosului bizantin (forţa expresivă a isonului escamotat în structuri acordice). Echilibrul dintre directivitatea ascendentă şi cea descendentă, dintre mersul treptat şi salturile intervalice mici, alternate calitativ, împreună cu ritmica sugestivă generează o mobilitate unduitoare, care urmăreşte inflexiunile vorbirii fireşti şi sugerează zborul. Resursele expresive ale intervalelor primare, ale celor formativ modale şi ale septimei, interval cu mare încărcătură modală rezultată din succesiunea de cvarte, sunt exploatate de Theodor Grigoriu în stilul său inconfundabil. Remarc proiecţia pe verticală şi pe orizontală a intervalului de cvintă (perfectă sau micşorată, umplută sau nu cu terţe) şi punerea în valoare a aceluiaşi tip de rezonanţă prin revelarea septimei mici.

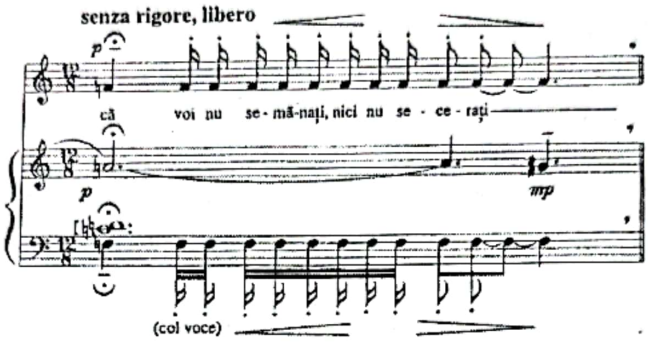
Segmentele melodice ale partidei vocale se articulează corespunzător mărimii unui vers rostit dintr-o singură respiraţie, ritmul urmând reflexul sonor al textului, într-o perfectă sincronizare cu expresia. În combinaţie cu mersul treptat, sunt preferate salturile intervalice mici, în general până la cvintă, alternându-se calitatea intervalelor şi sensul ascendent sau descendent al liniei melodice, în corelaţie cu textul poetic. Suprapunerea liniei melodice vocale cu partida instrumentală este ingenioasă, complexitatea tehnică şi expresivă a acompaniamentului şi plastica sonoră necesară realizării sale necesitând o imaginaţie bogată şi mijloace tehnice de nivel superior. Menţionez în acest sens segmentul *Con moto, leggiero* (ms. 27-33) în care vocii îi este încredinţată o naraţiune, comentată *giocoso* de pian, prin salturi alternative de undecimă şi cvintă, staccato, în registrul acut, în timp ce în registrul grav se succed acorduri descendente de patru sunete, desfăşurate secvenţial, *legato*, alternative cu terţe mici *staccato*, într-o configuraţie ritmică ce sugerează agitaţia păsărilor ce-şi construiesc cuiburile.



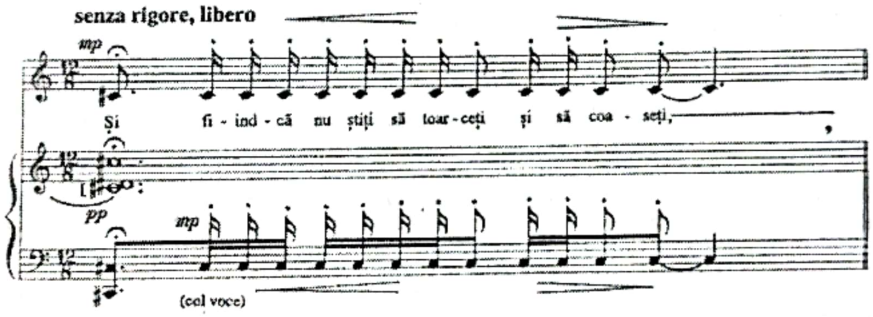
Ex. 1 Theodor Grigoriu, *Scrisoare către păsări*, ms. 27-30

Scanned with OKEN Scanner

Tipurile de intonație trimit uneori către cantabilitatea *arioso*-ului, dar se constituie mai ales în ipostaze recitativice: recitativul *recto-tono* (ms. 12 și ms. 34, *senza rigore, libero*) și insinuarea *Sprechgesang*-ului schönbergian prin intervale ascendente rezolvate tardiv. Intervalica folosită este atât de aderentă la cuvânt, la inflexiunile vorbirii și la expresivitatea lingvistică, încât pare unica soluție de exprimare a firescului și a metaforei poetico-muzicale.

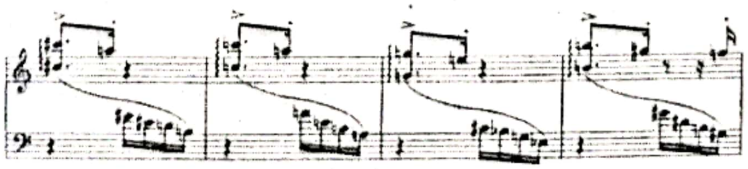


Ex. 2 Theodor Grigoriu, *Scrisoare către păsări*, ms. 12



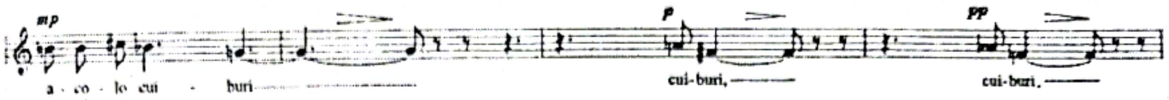
Ex. 3 Theodor Grigoriu, *Scrisoare către păsări*, ms. 34

Ritmul are esenţă expresivă, fiind un element care subliniază puternic sensul poetic, compozitorul potențând valoarea semantică a cuvintelor prin formule ritmice ingenios combinate între ele și aflate în corelație cu ceilalți parametri ai discursului muzical. De exemplu, Theodor Grigoriu preferă repetarea structurilor ritmice sau melodico-ritmice care generează un ostinato tematic mai ales la partida instrumentală (motiv ritmic în ostinație neîntreruptă, ms. 15-20, *con moto, disinvolto*), dar și frecventa repetabilitate a intervalului de terță mică descendentă (de exemplu, pe cuvântul „cuiburi", în *mp*, *p*, *pp*, ms. 29-32).



Ex. 4 Theodor Grigoriu, *Scrisoare către păsări*, ms. 17-20 (pian)

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 5 Theodor Grigoriu, *Scrisoare către păsări*, ms. 29-32 (voce)

Remarc o preferinţă pentru simetrie în cazul micro-structurilor ritmice, realizată printr-o alchimie proprie: în mod ingenios se creează diversitate fără a exista fragmentare, repetabilitatea formulelor şi preferinţa pentru structurile anacruzice fiind odihnitoare, lipsită de monotonie.

Foarte interesant mi se pare de menţionat că deşi linia melodică este secţionată de pauze, acestea gestionează ieşirea din sunetul anterior şi nu au scopul scindării discursului vocal. De asemenea, adeseori valorile scurte sunt legate de valori mai lungi, ceea ce conduce la un *ritartando* notat, pe suprafeţe extinse conturându-se un *rubato* subtil al discursului sonor. Există o modalitate originală de folosire a sincopei şi a contratimpului, elemente de conflict metro-ritmic, care sunt detectabile mai ales din punct de vedere vizual (parcurgându-se partitura), însă din punct de vedere sonor sunt topite în contextul în care apar. De aceea, nu ader la imaginea de conflict sonor, care este detectabil mai ales la nivel teoretic, ci la cea de unduire sonoră, mângâiere, plutire, alint, întrucât este vorba mai ales despre o zăbovire a vocii pe o anumită silabă, prelungită prin jocul dibace al combinaţiilor ritmice.

Măsurile alternative oferă elasticitate, fluenţă şi un aspect improvizatoric discursului muzical, întrucât determinante sunt anatomia textului literar şi succesiunea microstructurilor acompaniamentului şi nu caracterul binar sau ternar al liniei melodice.

Deşi din punct de vedere vizual, partitura este încărcată cu alteraţii, armonia modală este foarte fin irizată cu cromatisme, fiind prezente mai ales trepte mobile şi câteva elemente *ajoutée*. Ambianţa sonoră apropiată de tonalul funcţional este întregită şi de punerea în valoare a potenţialului expresiv al intervalelor de cvintă şi octavă, alături de cel al terţei şi septimei, intervale regândite şi reînvestite cu sens de Theodor Grigoriu în ultimele două decenii de creaţie.

O ultimă consideraţie asupra liedului *Scrisoare către păsări a Sfântului Francisc din Assisi* se referă la universul său poetico-muzical în care cele două elemente par să deţină ponderi egale. În momentul audiţiei, al clipei poetico-muzicale, surprinde paralelismul, complementaritatea şi echilibrul exemplar între text şi muzică, absenţa tuşelor groase în expresie şi superba etalarea arsenalului tehnico-expresiv al compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner

5. *Iconarul – Poemul unui zugrav de biserici*, coronat opera în cheie ludică

Ultimul lied finalizat de compozitorul Theodor Grigoriu, înainte de a pleca dincolo de tăcere[10], este *Iconarul – Poemul unui zugrav de biserici* (2011) pentru voce (bas-bariton) şi pian, pe un text vechi, fără aspiraţii poetice, apărut într-un supliment *Aldine* al unui cotidian din Bucureşti, lucrare surprinzătoare şi spectaculoasă.

Textul *Iconarului,* datând din secolul al XVIII-lea, a fost descoperit întâmplător. După cum notează compozitorul în partitură, „în 1831, zugravul Marin Todosie a refăcut pictura Bisericii Sf. Mina din Craiova. Pentru a-şi justifica cheltuielile şi plata cuvenită, el a prezentat lista lucrărilor executate:

1) Am pus coadă nouă cocoşului Sf. Petru şi i-am îndreptat creasta.
2) Am legat pe cruce tâlharul din dreapta şi i-am pus un deget nou.
3) Am pus o aripă Arhanghelului Gavriil.
4) Am spălat pe servitoarea lui Caiafa şi i-am pus roşu în obraz.
5) Am reînnoit cerul, am adăugat două stele şi am curăţat luna.
6) Am înroşit focul din iad, am pus o coadă lui Lucifer şi i-am ascuţit unghiile.
7) Am reparat haina lui Sf. Anton şi i-am pus 2 nasturi la anteriu.
8) Fiului lui Tobias, care călăreşte cu îngerul Gavriil, i-am pus curea nouă la traistă.
9) Am spălat urechile măgarului lui Avesalom şi l-am potcovit.
10) Am smolit corabia lui Noe şi i-am pus un petec la fund.
11) Am albit barba Sf. Nicolae.
12) Am ascuţit suliţa Sf. Gheorghe şi am înverzit coada balaurului.
13) Am spălat rochia Sfintei Maria.
14) Am pus coadă diavolului de la Sfântul Marina şi am cârpit toaca." (Grigoriu, 2016)

În discuţiile purtate cu Maestrul Grigoriu m-a surprins întotdeauna că, în pofida senectuţii, avea un fel foarte tineresc de a se entuziasma în faţa unui text care-l seducea. Era de părere că „valoarea unui text constă, în mod evident, în originalitatea, frumuseţea şi bogăţia de sensuri a ideilor sale, iar detaliile trebuie să fie la fel de frumoase şi interesante, mai ales când ele devin suport pentru muzică." (Grigoriu, 1986, pp. 167-168). Desăvârşitul său gust literar l-a condus întotdeauna către alegeri inspirate, aflate în rezonanţă cu dispoziţia sa sufletească şi cu atelierul sonor[11] în care îl purta inspiraţia momentului.

În cazul de faţă, „plasticitatea şi calitatea imaginilor şi a metaforelor, elevaţia şi nobleţea lor, fluenţa exprimării, o sonoritate specială a cuvintelor" (Grigoriu, 1986, pp. 167-168) i-au inspirat o lucrare densă, esenţializată şi fluidă, fermecătoare alchimie sonoră în cheie ludică, filtrată de ascuţita

[10] Se vor vedea titlurile ciclurilor de haikai.
[11] Pentru detalii, se va vedea Theodor Grigoriu, *Muzica şi nimbul poeziei.*

Scanned with OKEN Scanner

sensibilitate a firii sale lirice şi de profunda înţelegere a esenţelor. Nu ezit să constat că, odată cu aprofundarea studiului asupra lucrării, se dezvăluie o parte a gândurilor şi a mecanismelor componistice ale Maestrului. Odată ce un text i-a atras atenţia şi a rezonat cu propria sensibilitate, inspirată de ideile, imaginile şi metaforele versului, muzica prinde formă şi substanţă, motivele, armoniile, culorile timbrale dezvăluindu-se fulgerător. Acestui moment de graţie îi urmează „o reflecţie profundă asupra textului, descifrarea sensurilor lui adânci şi a corelaţiilor, dorinţa de a realiza o transpunere muzicală ideală, [...] muncă tenace şi meditaţie îndelungată, desfăşurate pe mai multe planuri"(Grigoriu, 1986, pp. 167).

A rezultat o lucrare în care frapează originalitatea structurală, cu izvoare în lucrările anterioare din genuri ample. Forma liberă, „cu un plan muzical mai degrabă dramaturgic" (Grigoriu, 1986, p. 438) ne duce cu gândul către piesa pentru orchestră de coarde *Melodie infinită*, insinuarea fascicolelor sonore, combinate cu isonul bizantin şi sugestia coralului esenţializează ideea de frescă folosită în oratoriul *Canti per Europa*, iar stilizarea ideilor dramaturgice şi arhitectonice, prin incipitul instrumental cu rol de cortină care, odată deschisă, permite defilarea ideilor-personaje, ni se aminteşte de *Suita teatrală în stil clasic*.

Ca şi *Ofrandă clipelor eterne* (2007) pentru violoncel şi orchestra de coarde, pian şi corn, liedul *Iconarul* are un aspect de fantezie muzicală. Cele 14 articulaţii formale de mici dimensiuni ce se succed după ridicarea cortinei (incipitul pianistic), posibilă imanenţă a celor 27 haikai compuşi gândind uneori la Webern şi Messiaen, sunt expresia gândurilor şi sentimentelor unui personaj unic, Iconarul, aflat în contact cu planul imaginar, în care îl poartă munca sa de restaurator, şi cu planul concret, în care îl situează cuantificarea muncii depuse, în vederea retribuirii. Ca şi în alte lucrări ale lui Theodor Grigoriu, interesant este planul dinamic, larg, foarte divers, şi cel agogic, scrupulos notat de compozitor, eficient în configurarea metaforei poetico-muzicale, ghidaj deopotrivă ferm şi delicat al interpreţilor: 1) *Laborioso, con pietà*; 2) *Grave*; 3) *Sereno*; 4) *Con sentimento*; 5) *Laborioso I*; 6) *Con fuoco*; 7) *Calmo, con pietà*; 8) *Epico, biblico*; 9) *Laborioso II*; 10) *Animato*; 11) *Con pietà*; 12) *Laborioso, Grave*; 13) *Soave, dolce*; 14) *Laborioso III*.

Soluţia muzicală originală a unei teme aparent banale, dezvăluie un joc spiritual energic, care lasă nespusul să se desfăşoare, cuvântul să se reliefeze şi să se îmbogăţească prin misterioasa inducţie dintre text şi imaginile vizuale sugerate cu umor.

Asezonate cu trăiri şi manifestări perceptibile, sentimentele zugravului de biserici faţă de personajele picturii pe care o restaurează sunt redate într-o expunere ce frizează recitativul teatral-oratoric al muzicii populare, condimentată cu sugestii difuze provenite din tehnica de compoziţie a muzicii de film. Succesiunea temelor/motivelor „după principiile epice ale naraţiunii

Scanned with OKEN Scanner

populare, de tip baladesc" (Grigoriu, 1986, p. 77), permanenta variaţie ritmică şi bogăţia culorilor timbrale creează o imagine sonoră inedită, de o expresie concentrată şi sugestivă, care transcende posibilele raze venite dinspre Jora şi Haciaturian. Ideile muzicale apar enunţate cu claritate şi fidelitate faţă de principiul său de a nu crea densităţi sonore sau de expresie simultane, cu o simplitate ingenioasă care le pune în valoare diversitatea, cultivând detaliul şi contrastul în slujba echilibrului întregului.

Liedul *Iconarul* dezvăluie o profundă cunoaştere a mecanismelor subtile ale melosului popular, prin folosirea unui limbaj modal diatonic fără secunde mărite – pe care Maestrul îl considera inepuizabil – îmbogăţit cu o „tehnică superioară a registrelor, dispoziţiei şi o mişcare abilă a vocilor sau printr-o infinitate de situaţii sonore inedite" (Grigoriu, 1986, p. 407) şi prin folosirea unor intervale mici în linia vocală, cu valenţe expresive mereu îmbogăţite de simbioza voce-pian.

Deşi viteza de desfăşurare a piesei, situată în zona mişcărilor rapide, este aparent unitară[12], totuşi metrica (măsuri alternative), subdiviziunile valorii de referinţă, indicaţiile de expresie, cezurile şi fermatele pe bara dublă ce delimitează frescele sonore conferă o mare diversitate şi plasticitate discursului, o fluenţă specială, un joc al tensiunii dramatice unic în creaţia vocal-cameral semnată de Theodor Grigoriu. Un aspect neobişnuit îl constituie plasarea indicaţiei de tempo deasupra portativului liniei vocale, în timp ce indicaţia metronomică este situată, cu mare meticulozitate, deasupra partidei instrumentale. Astfel, se induce intenţia ca vocea să povestească, iar pianul să comenteze naraţiunea, fie prelungind ecoul cuvintelor din text, fie configurând gândul, sentimentul, atitudinea Iconarului faţă de personajele picturii pe care o restaurează.

Dacă dificultatea vocală este dată de acoperirea expresivă justă a unui ambitus generos (La-sol^1), provocarea pianistică este de a reuşi superba etalare a arsenalului tehnico-expresiv complex atribuit de compozitor: combinaţii subtile ale tipurilor de articulaţie, ritmică bogată fără a fi folosite diviziuni excepţionale, ci o metrică de mare efect, şi un joc al accentelor deosebit de plastic, o paletă de nuanţe de la *fff* la *p*.

Am regăsit, ca şi în cazul altor lieduri ale Maestrului, spectacolul vizual al partiturii: fineţea tuşelor redactării manuscrisului, parcă „exprimând un farmec al sensibilităţii umane" (Cosma, în Marinescu, 2016, p. 9) aparenta sobrietate a notaţiilor şi eficienţa acesteia în cadrul investigaţiei interpretative, lipsa de ostentaţie corelată cu sonorităţi de mare plasticitate şi, paradoxal, libertatea acordată interpreţilor în condiţiile numeroaselor indicaţii de articulaţie, dinamică şi agogică notate scrupulos. Urma să găsesc exprimată sintetic mai târziu – de către compozitorul Dan Dediu – o posibilă explicaţie a

[12] Se vor vedea indicaţiile metronomice ale fiecărei articulaţii structurale.

Scanned with OKEN Scanner

seducţiei exercitate de scriitura Maestrului: „Ştia (Th. Grigoriu, n.n.) ce sună şi ce nu, după cum ştia foarte bine să încarce cu sens fiecare notă pe care o aşternea pe hârtie. Acribia sa se dovedea în felul în care îşi scria compoziţiile, acordându-le nu numai o expresie acustică optimă, printr-o imaginaţie instrumentală debordantă, ci şi o expresie grafică impresionantă." (Dediu, în Marinescu, 2016, p. 73).

În relaţia pe care o putem numi contrapunctică a cuvântului cu muzica, cuvântul sonorizat devine un depozitar mai bogat şi mai cuprinzător de sensuri, un evocator de imagini şi idei. Theodor Grigoriu, urmărind consecvent adâncirea semnificaţiei cuvântului, realizează acest lucru prin economia aproape matematică a mijloacelor şi prin contribuţia tuturor elementelor ce configurează sonorităţile, fără a se genera demonstrative aglomerări babilonice, ci un discurs sonor plastic şi suplu.

Din cercetările de până acum a rezultat faptul că liedul nu a fost prezentat deocamdată publicului în formula voce-pian, ci numai într-o variantă pentru fagot solo, care nu a putut dezvălui întreaga valoare a acestei creaţii, aflată în aşteptarea unei interpretări pe măsura valorii sale de *coronat opus* a creaţiei vocal-camerale aparţinând lui Theodor Grigoriu.

6. Concluzii

Creaţia vastă a lui Theodor Grigoriu, „un Patriarh, un mare Înţelept în Cetatea Muzicii" (Codrin, 2014 în Marinescu, 2014), este un subiect de cercetare rar abordat, creaţia de lied, cu precădere ultimele două lieduri fiind chiar subiecte inedite.

„Privirea de la *semi-distanţă* [...], nici perspectivă panoramică, nici privire microscopică" (Banu, 2017, p. 18) asupra ultimelor două lieduri aparţinând lui Theodor Grigoriu şi a creaţiei sale vocal-camerale, oferă o serie de elemente rezultate din contextualizare şi observaţie semnificativă. Acestea sunt utile mai ales practicienilor, pentru realizarea unei strategii de interpret (studiul practic în concordanţă cu analiza textului muzical-poetic, identificarea mijloacelor adecvate de exprimare artistică şi cristalizarea unei concepţii interpretative proprii) în care noutatea informaţiei învestită cu sensibilitate stimulează fantezia şi creativitatea.

Liedurile pentru voce şi pian, presărate pe parcursul celor mai mult de şapte decenii de activitate ale compozitorului Theodor Grigoriu, configurează zone de interes (laboratoare de creaţie) împreună cu lucrări din genuri mai ample (simfonic, vocal-simfonic, concertant, cameral, coral) în preajma cărora gravitează, fiind unificate după cum am arătat.

După cum am argumentat, consider că cele 44 de lieduri pot fi reunite sub denumirea creaţie de lied: sunt lucrări reprezentative pentru creaţia compozitorului, dar şi pentru liedul românesc al secolului XX; sunt lucrări-martor ale traseului spiralat parcurs de muzica şi ideile Maestrului de-a lungul

Scanned with OKEN Scanner

timpului; sunt expresie fidelă a ceea ce înseamnă liedul în secolul XX – „Același spirit izvorăște din două surse diferite și curge într-o configurație în care cuvântul și sunetul devin unul, iar starea de spirit/atmosfera se armonizează cu toate acestea ca o consonanță pură" (Parsons, 2004, p. 283).

Ultimele două lieduri finalizate de Theodor Grigoriu, *Scrisoare către păsări a Sfântului Francisc din Assisi* și *Iconarul – Poemul unui zugrav de biserici* sunt atipice, complet diferite de ceea ce compozitorul realizase anterior, surprinzătoare prin fantezia creatoare, opțiunea asupra textelor și maniera originală de tratare. Transpar însă iubirea necondiționată și preocuparea permanentă pentru sunet și cuvânt, cele două universuri întotdeauna îngemănate. „Sunetul și cuvântul sunt insule plutitoare în infinitul ocean al Tăcerii; gândul unuia trimis pe deasupra teritoriului celuilalt se întoarce îmbogățit, aduce cu el culori și valențe noi. Cine a inventat aripile și a ajuns mai departe e prilej de controversă: muzicienii vor zice că poezia, poeții că muzica. Vecinătatea și „conspirația" dintre Sunet și Cuvânt vor stârni însă de-a pururi Ideea, lumina suverană care îi împacă" (Grigoriu, 2006, p. 98).

Referințe

Banu, G. (2017). *Cehov, aproapele nostrum*, traducere de Vlad Russo. București: Editura Nemira.

Barenboim, D. (2015). *O viață în slujba muzicii*, traducere din engleză de Dana-Ligia Ilin. București: Editura Humanitas.

Bura, C. (2016). Privilegiul de a-l fi cunoscut personal. În Marinescu, M. (coord.), *In memoriam Theodor Grigoriu: (1926-2014)* (pp. 95-97). București: Editura Muzicală.

Codrin, Ș. (2016). Theodor Grigoriu, sau de la „eșec" la „dincolo de tăcere. În Marinescu, M. (coord.). *In memoriam Theodor Grigoriu: (1926-2014)* (pp.85-90). București: Editura Muzicală.

Constantinescu, G. (2013). *Nocturn și diurn în muzică, 1*. București: Editura Muzicală.

Constantinescu, G. (2016). *Patru secole de lied*. București: Editura Muzicală.

Cosma, V. (2000). *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic, III*. București: Editura Muzicală.

Cosma, V. (2016). Gânduri postume la reîntâlnirea cu prietenul dispărut. În Marinescu, M. (coord.), *In memoriam Theodor Grigoriu: (1926-2014)* (pp. 7-10). București: Editura Muzicală.

Dediu, D. (2016). Acribie și visare. În Marinescu, M. (coord.), *In memoriam Theodor Grigoriu: (1926-2014)* (pp. 72-74). București: Editura Muzicală.

Grigorescu, O. (2016). O operă ce va dăinui. In Marinescu, M. (coord.), *In memoriam Theodor Grigoriu: (1926-2014)* (pp. 91-94). București: Editura Muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Grigoriu, Th. (1979). Fuziunea cuvânt-muzică. *Muzica, 4*. Bucureşti.

Grigoriu, Th. (1986). *Muzica şi nimbul poeziei*, ediţia I. Bucureşti: Editura Muzicală.

Grigoriu, Th. (1989). Olivier Messiaen la 80 de ani. *Muzica, 3*. Bucureşti.

Grigoriu, Th. (2006). *Internet*. Consultant, coordinator and author of some texts Mihaela Marinescu-Grigoriu. Paris: Editions Musicales Transatlantiques & Amsterdam: Larghetto & Bucureşti: ArSSonora.

Manolache, L. (2002). *Şase portrete de compozitori români*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Marinescu, M. (coord.) (2016). *In memoriam Theodor Grigoriu: (1926-2014)*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Nemescu, O. (1983) *Capacităţile semantice ale muzicii*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Parsons, J. (2004). The Lied in the modern age: to mid century. În: James Parsons (editor), *The Cambridge Companion to the Lied* (pp.273-297). Cambridge: Cambridge University Press.

Sandu-Dediu, V. (2002). *Muzica românească între 1944-2000*. Principali colaboratori: Antigona Rădulescu. Bucureşti: Editura Muzicală.

Sandu-Dediu, V. (2004). *Muzica nouă între modern şi postmodern*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Sandu-Dediu, V.& Dediu-Sandu, D. (2013). *Dan Constantinescu: esenţe componistice*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Artă și semnificație.Iradieri Messiaen în universuri componistice de la noi

CLAUDIA NEZELSCHI
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: Vom puncta câteva iradieri Messiaen dominante, pe plan ideatic și/sau tehnic, în sisteme componistice românești importante, cu referiri la conceptele de personaj muzical, număr, Timp/timp, repetiție. Ne vom referi la personaje structuri, personaje sisteme de acordaj și personaje paradigme muzicale/culturale, așa cum sunt ele prezente în creația lui Aurel Stroe, și apoi vom descoperi la Ștefan Niculescu melodia-personaj muzical cu memorie. Surprinzător dar/și firesc, obiectiv dar/și inspirat, Niculescu ne va deschide perspective și asupra personalității personajului muzical. Numerele (ceea ce este fascinant, de cele mai multe ori doar cifrele) se dovedesc a fi exemplu de simplitate, concentrând informație tehnică, trăire sufletească, inspirație muzicală. Vom demonstra/exemplifica aceasta cu trei perspective tehnice/semantice: poezie a numerelor-durate la Liviu Glodeanu, numere definind celule de serie dodecafonică la Roman Vlad, numere-bază a întregului edificiu modal în perspectiva Anatol Vieru. Pentru timp/Timp, personaj central al gândirii muzicale, poetice, filozofice, teologice a lui Messiaen (și de fapt al fiecărui om, al umanității), vom reține doar două ipostaze, perspectivele Stroe și Niculescu: în cazul Stroe, timpul integrat sferei memoriei, identității, revenirea în prezent a unor frânturi de amintire implicând suprapunerea de timpuri, în cazul Niculescu, timpul-temelie, condensare a faptului că la baza sintaxei se pot pune două categorii temporale, succesivitatea și simultaneitatea. Vom surprinde „personajul" repetiție în contextul *mobilelor* la Aurel Stroe, în roluri de monodii de periodicități, site și bucle la Anatol Vieru. În mod natural, concluziile se vor înscrie pe linia artă și semnificație.

Cuvinte cheie: Messiaen, Stroe, personaj muzical, număr, paradox.

1. Introducere

Orice demers al omului întru suflet aduce spor de miez de viață. Miez din care iradiază și întru care își au zborurile proprii, în zări de o ființă, arta, semnificația (Logos-ul la limită), muzica.

Punct de salt/catastrofă/mutație/sublimare, Olivier Messiaen ne este binecunoscut deoarece a devenit sinonim cu unul dintre punctele comune pentru:

– harta (evoluției/istoriei) tehnicii componistice;
– harta (evoluției/istoriei) ethosului și a receptării, ascultării muzicii;

* apedemunte@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

– harta cosmosului activității cerebrale, activitate considerată aici relativ la acuitatea și sinergia simțurilor, la atribuirea de semnificație unui stimul, la abstractizare și, simetric, la plasticizare, traducere în termeni ai concretului a unui nucleu de informație (abstractă);

– harta (evoluției/istoriei) puterii de comunicare a omului în plan vertical cu Înaltul și hăul sufletesc, în plan orizontal cu semenii și Zidirea.

Compozitorii români post-enescieni (deci cu univers cultural și componistic rafinat, bogat și impregnat de seve esențial românești) au intuit tezaurul tehnic și mai ales filozofic, existențial (implicit vital) din universul Messiaen și astfel creația lor și-a luat și de aici energii, integrate și sublimate specific, proiectând asupra nucleului Messiaen noi înțelesuri, noi coerențe.

2. Personajul muzical

Atât arta cât și semnificația au ca limită/ideal viul, cu complexitatea, minunea, simplitatea și armonia sa. Pe această linie (coardă), găsim și la Messiaen și la „ai noștri", ideea componistică de personaj muzical.

Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, jurnal al compozitorului sinestet, conține și vast contrapunct/acompaniament pentru simfonia *Turangalîla*, descriindu-i în termeni poetic-componistic-matematici mozaicul de tehnici și fântânile motivațiilor. Ideea centrală este cea de personaj muzical, asta și în consonanță cu referirea autorului la acea „carne sonoră" (Messiaen, 1994-2002, p. 360) numită deopotrivă cifre-culori, timbre-durate. Theodor Grigoriu, referindu-se la universul Messiaen, scria despre „personaje acționând pe mai multe scene suprapuse și desfășurând simultan un șir de acțiuni diferite" (Grigoriu, 1989). Tehnic, la Messiaen, personajul melodic este un tronson dintr-o melodie, tronson devenit personaj prin dezvoltare, evoluție, anume transpoziție: fiecare melodie tratată în personaje melodice are mulțimea notelor partiționată în submulțimi-personaje cu interval propriu de transpunere, interval ce rămâne constant într-un șir de transpoziții/prelucrări. Regăsim astfel în formă evoluată/rafinată/catastrofată idea de secvențare.

Procedeul este întru totul ilustrat în partea a doua a simfoniei, *Chant d'amour I*, reper 29, unde motivul de plecare este partiționat în 4 submulțimi: A și B cu 2 elemente, C și D cu un element. A și C vor fi constant transpuse cu un semiton ascendent, B nu va fi transpus, D va coborî treptat cu un semiton.

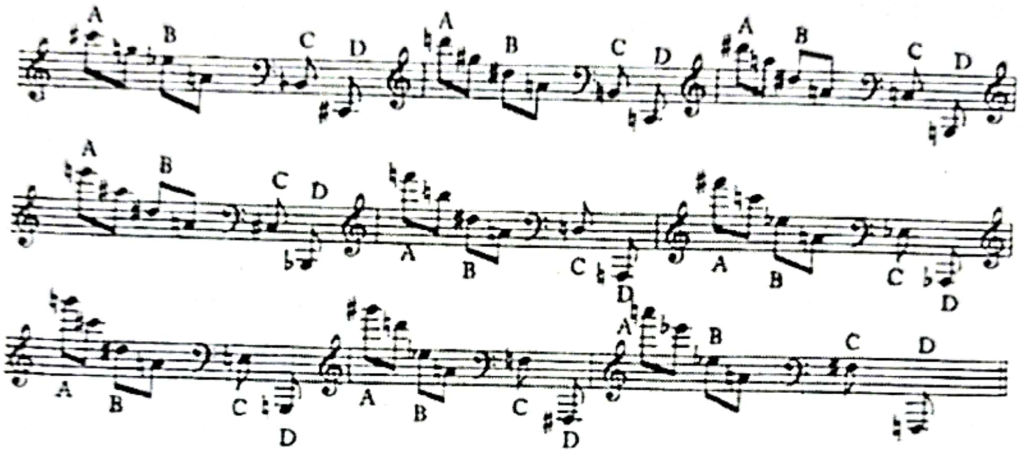
Paralelismul/analogia între personajele melodice și cele ritmice rezultă din faptul că individualizarea unui „personaj" se realizează prin menținerea unei direcții de evoluție: „personajul melodic" este transpus constant cu același interval sau se diferențiază de ansamblu păstrând o înălțime fixă, „personajul ritmic" este supus constant unui aceluiași procedeu de variere sau se diferențiază de ansamblu rămânând constant. Un exemplu conținând tratarea în personaje ritmice și ilustrând analogia cu tratarea în personaje melodice găsim

Scanned with OKEN Scanner

în partea a treia, *Turangalîla* I, la reper 9, unde la percuţie sunt trei personaje ritmice:

$$R_1 = 2\ 2,$$
$$R_2 = 2\ 1\ 1\ 1\ 2,$$
$$R_3 = 7\ 7.$$

Primul ritm-personaj va fi succesiv augmentat, al doilea va rămâne neschimbat, al treilea va fi succesiv diminuat.



Ex. 1 Individualizare personaje melodice prin transpunere

Mai precizăm că paralelismul melodic/ritmic se extinde, Messiaen aducând conceptul de cromatism de durate, personaj ritmic de bază în dramaturgia simfoniei şi constând în succesiune de durate redate prin numere consecutive, în sens crescător sau descrescător. (De exemplu, ritmul 4 5 6 7 8 9 10 11 este cromatism de durate, notat 4-11, recurenţa sa fiind tot cromatism de durate, cromatismul notat 11-4).

Messiaen va crea şi personaje armonice, succesiuni de acorduri care fie vor fi repetate, constituind pedală armonică, fie vor fi transpuse pe tronsoane, generând stratificări, evantaie.

Prin suprapunere şi tratare specifică, orice construcţie sonoră poate deveni personaj la Messiaen. De exemplu, în partea a patra a simfoniei, *Chant d'amour II*, la reperul 8, se suprapun două triouri: „două muzici complete evoluând împreună, fiecare cu ritmul, melodia, armonia, timbrul propriî" (Messiaen, 1994-2002, p. 221). La reperul 14 găsim suprapusă tema din scherzo cu alte construcţii de importanţă secundară (cântec „oiseaux", 3 ritmuri etc). La acestea se adaugă şi cele două triouri, urmând ca de la reperul 15 să găsim prezentă simultan şi tema *statuie* la tromboane (astfel ajungându-se la cinci straturi muzicale).

Scanned with OKEN Scanner

Ideea principală care se desprinde este că, exact ca în viață, ceea ce dă caracterul de personaj (persoană) este evoluția, relația cu timpul și interacțiunea cu celelalte structuri similare (socializarea, comuniunea cu semenii).

Aurel Stroe, fiu de medic, o data în plus familiarizat cu evoluția (și patologia) organicului, asta în complexul context uman (organicul, aspectul vegetativ, fiind în acest caz influențat/stimulat/catastrofat de structuri mentale, emoționale, existențiale), a ajuns compozițional la

– personaje – structuri
– personaje – sisteme de acordaj
– personaje – paradigme muzicale/culturale.

Atunci când muzica reflectă relațiile, evoluția/involuția unor structuri asimilabile cu personaje, rezultatul este muzica morfogenetică, exemple fiind *Sonata I pentru pian*, opera *Aceasta nu va lua Premiul Nobel*, *Concertul pentru clarinet*, operele *Orestia I, II, III*. Dacă discursul sonor este construit pentru a evidenția compatibilitățile, incompatibilitățile, și mai ales incomensurabilitatea unor sisteme de acordaj, sisteme care pot fi astfel privite ca personaje ale unor deveniri, înfruntări, consensuri, rezultatul este compoziția cu mai multe sisteme de acordaj, așa cum sunt lucrările *Grădina structurilor*, *Orestia II*, *Capricci și ragas*, *Ciaccona con alcune licenze*. Dacă pesonajele muzicale sunt figuri sonore cu un „stil de viață" preponderent aleator, supus clipei, impulsurilor, rezultă mobilele, un mobil fiind „un rezervor de figuri sonore foarte diferite pe care fiecare instrumentist le execută într-o succesiune liberă" (Arzoiu, 2002)

La Ștefan Niculescu, ideea de personaj muzical se poate privi în:

– contextul heterofoniei,
– contextul timbralității, timbralitatea/culoarea fiind asimilabilă cu personalitatea/psihicul personajului muzical.

În cazul heterofoniei se suprapun diferite ipostaze-melodii ale melodiei principale/model, heterofonia slujind și revelării interiorității, dimensiunilor conceptului de melodie. Se poate considera în acest context că melodia este personaj cu memorie, regăsindu-se polifonia/stratificarea mai multor timpuri psihologice, mai multor realități mentale/emoționale, idee comună (nuanțat) mai multor compozitori, printre care Messiaen și Stroe.

În cazul heterofoniei se suprapun diferite ipostaze-melodii ale melodiei principale/model, heterofonia slujind și revelării interiorității, dimensiunilor conceptului de melodie. Se poate considera în acest context că melodia este personaj cu memorie, regăsindu-se polifonia/stratificarea mai multor timpuri psihologice, mai multor realități mentale/emoționale, idee comună (nuanțat) mai multor compozitori, printre care Messiaen și Stroe.

Messiaen auzea culori (după cum, necesar și firesc, mulți violoniști/cordari aud și simt segmente, la receptarea unui interval muzical activându-se, de cele mai multe ori înainte de conștientizarea/numirea lui,

Scanned with OKEN Scanner

senzații spațiale și tactile de pe coardă), astfel că în *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie,* cu precizia matematică a adevărului poetic, ne este descrisă prezența energiilor-culori. Din sensibilitatea pentru culori, preocupările de timbralitate (preocupări necesare, de exemplu în stratificările sale ritmice consistente doar timbrul fiecărui strat aduce picătura vitală de delimitare /limpezire/ departajare/conturare),tratarea în personaje muzicale, se poate ajunge la ideea că timbrul, la limită culoarea, este personalitatea personajului.

Explicându-se, obiectivându-se, Niculescu îl explicitează/precizează pe Messiaen, astfel revelând aspecte profunde, unificatoare ale disparităților, chiar ale contrariilor. Ideile principale ale pledoariei (care poate fi privită și ca demonstrație/argumentare cu gândire matematică) a lui Niculescu sunt:

- culoarea este intrinsecă realității, timbrul este intrinsec oricărei manifestări sonore;
- aspecte radical diferite ale manifestării au de fapt la bază același principiu, cel al vibrației;
- culoarea (muzicală) este factor determinant (și nu rezultant) al muzicii;
- culoarea și timpul nu pot fi separate, (ultima idee aducând o nouă motivație a preocupării lui Messiaen pentru timp).

Reproducem fomularea lui Niculescu: „conștiința noastră sesizează culoarea obiectelor într-un fel asemănător sesizării timbrului sunetelor, culoarea pare un fel de îmbrăcăminte a obiectelor, după cum timbrul pare învelișul obiectelor; obiectele nu le putem vedea în afara culorii (luminii), după cum sunetele nu le putem auzi în afara timbrului; atât culorile cât și sunetele sunt datorate unor vibrații [...], care se plasează la nivele diferite în scara uriașă a ondulațiilor universului și care prezintă o aceeași absolută continuitate aritmetică. [...]. Acea calitate a sunetului de care se leagă culoarea – timbrul – depinde de sinteza complexă a celorlalte trei calități: înălțimea, intensitatea și durata [...]. Culoarea și construcția muzicală trebuie concepute simultan. Dacă intervalul este elementul de construcție fundamental al muzicii, atunci prin interval trebuie să înțelegem intervalul «total», adică acela care desparte înălțimile (fundamentalei și armonicelor), intensitățile (fundamentalei și armonicelor) și duratele a două sunete, și prin urmare timbruri oarecare. Muzica trebuie construită cu asemenea intervale «totale» în care culoarea intră ca element constitutiv (s.n.). Dacă timbrul este o funcție de mai multe variabile, printre care și durata, atunci nu se poate separa culoarea de ritm (s.n.)" (Niculescu, 1980, p. 256).

Ideea de personaj muzical capătă astfel consistență, acest personaj având personalitate/timbru și viață cu ritm în timp.

Roman Vlad lucrează cu personaje emblemă, celule muzicale asimilabile eroilor mitici, biblici, arhaici, personaje definite de tușe precise, clare,

Scanned with OKEN Scanner

integrabile în multitudine de contexte. Un exemplu este cromatismul întors[1], care matematic precis şi, deopotrivă, artistic inspirat, generează o serie dodecafonică ce defineşte o secţiune din cantata pentru cor mixt şi orchestră *Le ciel est vide.* Seria definitorie a secţiunii este:

S = (do#, fa, sib, fa#, do, re#, si, lab, re, mi, la, sol).

Vom demonstra că această serie este dedusă din celula generatoare determinată de un cromatism întors (care este enarmonic cu o terţă micşorată cu rezolvare). Atribuind notelor numerele indici din ordonarea ascendentă a totalului cromatic, S devine:

2 6 11 7 1 4 12 9 3 5 10 8.

Diferenţele între termeni succesivi ai acestui şir de numere sunt

2 6 11 7 1 4 12 9 3 5 10 8

4 -4 3 -3 2 -2

Considerând perechile de diferenţe cu acelaşi modul, anume (4, -4), (3, -3), (2, -2), rezultă o descompunere a şirului de numere în trei grupe, grupe cărora le corespund 3 mulţimi de note:

do#	*fa*	*sib*	*fa#*
do	*re#*	*si*	*lab*
re	*mi*	*la*	*sol*

Coloanele din această matrice sunt variante, permutări ale transpoziţiilor celulei generatoare determinate de prima coloană. Notând cu 3_{do} celula (do, do#, re), rezultă că seria S este polifonie latentă a celulelor 3_{do}, $3_{re\#}$, 3_{la}, $3_{fa\#}$. Se observă că planul „celular" (parafrazare a noţiunii de plan modal) este determinat de arpegiul acordului de septimă micşorată do, re#, fa#, la.

Acest demers de înţelegere a mecanismului componistic ne-a oferit bucuria de a descoperi una dintre ipostazele eleganţei/frumuseţii gândirii de tip matematic, a hiperluciditătii potenţate de necesităţi semantice şi emoţionale/de stare vii. Reciproc, aparenta libertate sau efemeritate a discursului muzical (sugerând voit haos reflectând zbuciumul căutărilor esenţiale) este de fapt generată de planuri profunde cu claritate deplină, de izvor. Analog, în viaţă, ceea ce pare a fi doar legat de sentiment, stare, emoţie, are de cele mai multe ori motivaţii profunde, ţinând de psihanaliză şi de precizia inconştientului, văl de întuneric deplin, primordial, aparent de nepătruns, dar având în miez lumină/Lumină, rădăcină a proceselor vitale, mentale şi emoţionale. Astfel, acest demers al lui Roman Vlad poate fi privit ca referinţă pentru inconştientul personajului muzical, personaj care, conform celor anterioare, dovedindu-se şi cu personalitate, ritm de viaţă şi interacţiune socială (muzicală) se poate considera chiar persoană muzicală.

[1] prezent deseori şi la Messiaen atât în creaţie cât şi în teoretizările creaţiei, asta încă de la început, în *Technique de mon langage musical.*

Scanned with OKEN Scanner

3. Numărul-personaj componistic

Viața de aproape, pe care, deși mereu n-o înțelegem, credem că o știm, are, dincolo de complexitatea și varietatea de tip organic (vădind prin organizare și coerențe, determinări, ritmicități, gândul și mâna Ziditorului, sugerând, atunci când ne depășește limitele, fie infinitul, fie haosul), precizie extremă, numărul fiindu-i unul dintre reperele cele mai simple. Necesar și analog, deși aparent paradoxal, regăsim numărul ca uimitor instrument la compozitorii vizați (și nu numai), veritabil personaj componistic. Deși realitățile ideatice/sufletești muzicale țin la compozitorii „noștri" de abis și Înaltul Infinit, numerele folosite sunt în general cifre. Operațiile cu acestea sunt, în general, **repetiția** la pedale (numerele prime fiind alese cu precădere pentru lungimea/cardinalul matematic al pedalelor; pentru suprapunerile de pedale se preferă de multe ori ca lungimile pedalelor să fie numere prime între ele), **adunarea și scăderea** la transpoziții și procedee ritmice, **permutarea** și, nu în ultimul rând, **eliminarea** (eliminarea poate fi considerată și tehnică de dezvoltare, esențializarea implicită eliminării fiind dezvoltare; regăsim aceasta în realitatea concretă, mai ales în contextul eforturilor de spiritualizare).

Acuitatea percepției, caracterul motivațiilor pentru luptele/zbaterile componistice, necesitatea esențializării și atingerii infinitului mare și prin infinitul mic al detaliului revelator, l-au adus pe Messiaen în tangență și dialog cu universal hindus. Indianul pleacă de la respirație, luând ca unitate de măsură bătaia inimii. Ajunge la conștientizarea și construcția unor ritmuri ținând de filigran, numărul fiind de fapt pulsația ordinii (ordine inițiatică de cele mai multe ori) în muzici aparent libere, cu tentă improvizatorică. Cu punct de plecare în bătaia inimii, ritmul indianului devotat se deschide spre Timpul aparent infinit dar copleșitor, timpul în cvartet cu Viața, Moartea, Dumnezeu.

Numărul în context ritmic aduce la Messiaen pedale, personaje ritmice cu durate aproape de neimaginat/nerealizat practic în contextul măsurii[2], cu evoluții vizând sensibilitate și comunicare componistic/muzicală la limită. Evoluțiile constau în:

– augmentări
– diminuări
– stratificări/simultaneități de variante
– decalări ale intrărilor
– recurențe, concatenări, juxtapuneri.

Observăm că un ritm simetric (juxtapunere de ritm cu recurența sa), prin înaintare se întoarce, întărind, alături de idea de dezvoltare prin eliminare, complementaritatea contrariilor,trecerea dincolo de gândirea linear- binară.

[2] De exemplu ritmul 3 11 3 2 3 7 1 2 1 2 3 (numerele indicând numărul de șaisprezecimi din fiecare durată) în contextul unei măsuri de două pătrimi.

Scanned with OKEN Scanner

În context intonațional, numerele reflectă în prim stadiu câte semitonuri conține un interval[3], firescul demersului implicând asocierea interval-număr, idei de tip:

– hotărârea lui 5 (cvarta perfecta ascendentă),
– sensibilitatea lui 1 (secunda mică),
– tensiunea lui 6 (cvarta mărită),
– dramatismul lui 11 (septima mare).

Demersul dovedește, o data în plus, consubstanțialitatea muzicii și a matematicii, operațiile matematice cu numere-intervale descriind perfect operațiile muzicale cu intervale-numere. Anatol Vieru, în *Cartea Modurilor*, construiește în stil axiomatic o teorie a intervalelor și a modurilor, ajungând la tratare muzicală exhaustivă prin abordare matematică.

Un exemplu de eficiență neașteptată, prin gest componistic-matematic aproape static, o constituie idea lui Vieru de monodie a periodicităților: fiecărui număr îi este atribuit un sunet, sunetul respectiv fiind prezent de fiecare dată când numărul corespondent este implicat. Vieru face descompuneri în factori primi, le atribuie acestor factori primi sunete, sunete ce sunt prezente de fiecare dată când intervin multipli ai puterilor numărului corespondent.

4. Timpul

Timpul, sondat prin lupa infinitului mic cu ajutorul ritmurilor descrise de poezia numerelor, este temă/personaj în centrul gândirii muzicale, poetice, filozofice, teologice a lui Messiaen. În creația sa avem :

– fraze „catastrofal" de lungi (timpul „greu", timpul contemplației etc),
– suprapuneri la limita cosmosului/haosului (timpul precipitat al întrebărilor, al angoaselor, al timpilor tuturor conștiințelor),
– prelucrări ale ritmului în care distincția identic-diferit devine problematică etc.

Aurel Stroe și-a exprimat ideile asupra timpului, aducând/redând în creația sa:

– timpul integrat memoriei, identității;
– timpul reflectat în evoluția/catastrofarea întru evoluție a unei structuri, muzica morfogenetică devenind o necesitate.

În sfera timp-memorie se înscrie lucrarea *În vis desfacem timpurile suprapuse*, lucrare care este suprapunerea a trei straturi muzicale, fiecare strat corespunzând unor amintiri din copilărie: la clarinet, folclor „transfigurat de amintiri și vise" (Sandu-Dediu, 2002, p. 140), la pian studii evocând exercițiile

[3] Debutanți în ale muzicii, pe chitară, vorbesc firesc de mi_{11}, si_5, re_7, la_4, majoritatea mulțumindu-se doar cu referirea la număr în context muzical, definirea muzicală la_4=do# nefiindu-le necesară. Ei intră, fără să bănuiască, în lumea expresivității muzicale a numerelor, pentru ei o melodie fiind o succesiune de numere.

Scanned with OKEN Scanner

Hanon, la violoncel o compoziţie din copilărie, *Apus de soare*. O concluzie generală este că timpul pus în contextul memoriei face necesară prezenţa polifoniei, a stratificării, astfel regăsindu-se tehnici centrale şi la Messiaen.

Capătul Timpului este Dumnezeu. Astfel, văzut iniţial la Stroe ca fundal/cadru pentru dezvoltarea organică, dezvoltare cu catastrofe inerente ce la un moment dat îşi vădesc rolul/efectul de salturi/trepte de evoluţie, conceptul de timp ajută la coagularea unor creaţii ce vizează paradoxul, limita percepţiei/gândirii, efectul controlat/eliberator/lămuritor/revelator, lupta întru Înţelegere, Adevăr (*Concertul pentru clarinet*, operele *Orestia I, II, III.*) Stroe face şi direct referiri la dilema revelatoare, la luptă. Este lupta operei de artă şi a imposibilului simbolizat/exprimat de aceasta cu conştiinţa ascultătorului, luptă care explică ethosul majorităţii creaţiilor din universul Stroe. Această luptă este pusă de către Stroe pe prim plan, o probă fiind şi alegerea *motto*-ului la articolul definind şi descriind muzica morfogenetică: „contemplarea noastră se transformă într-o luptă permanentă cu pictura lui Goya şi cu noi înşine, aceasta deoarece-în faţa a ceea ce vedem- nu ştim ce trebuie să gândim, dacă este bine sau rău, dacă semnificaţia este cumva sau tocmai contrariul" (Ortega y Gasset, 1972, p. 385).

Relativ la timp, Niculescu aduce două concepte esenţiale, cu caracter axiomatic exhaustiv, simultaneitatea şi succesivitatea. Succesivitatea pune în prim plan triada rarefiere-detaliu-aglomerare, frazele lungi ale lui Messaien ilustrând diada detaliu-rarefiere, stratificările conceptul de aglomerare. Simultaneitatea are ca reprezentant major stratificarea. Heterofonia lui Niculescu este stratificare de variante, variante care dispuse succesiv nu simultan ar construi pedale-Messiaen, pedale cu variaţii infinitezimale.

Dilatarea timpului, cu efect psihologic de suspendare, implică şi (este implicat şi de) perceperea complexităţii din simplitate. Se ajunge la contemplarea sunetului, sunete-pedale lungi (exemple fiind la Messiaen, *Quatuor pour la fin du Temps*, sau la Niculescu, *Unisonos I, II*) devenind centru al spaţiului interior al muzicii, spaţiu care de fapt corespunde spaţiului interior al ascultătorului, al celui ce conştientizând simplitatea sonoră, se conştientizează pe sine.

Acestei conştientizări a sunetului îi corespunde descrierea/redarea celor percepute/revelate, „complexificarea sunetului", prezenţa unor blocuri, a unor straturi fiind deseori asimilată de ambii compozitori unui singur sunet/obiect sonor.

În registrul sunetului-centru găsim ideea de sunet-temelie, de ison. Asimilabil cu melodia esenţializată, pe sunet necesar şi suficient , isonul este în primul rând reper al spaţiului sonor determinat de melodie. La nivel psihomuzical, statismul aparent al acestuia lasă loc conştientizării dinamismului universului interior, eventual tensiunilor, disonanţelor acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

5. Repetiția

Isonul este perspectivă continuă a ceea ce repetiția/pedala aduce discret (terminologia din matematică, unde punctele din mulțimea numerelor naturale dau aspectul discret, punctele întregii axe dau aspectul continuu). Repetiția, în acord cu înaltul/consistența căutărilor compozitorilor noștri, apare în numeroase tradiții inițiatice ca instrument eficient pe multiple planuri. Preluată de Messiaen (și nu numai) și din natură (cântul păsărilor), aceasta este prezentă în creația sa, preponderent în forma pedalei (ritmice, melodice, armonice). Există situații în care desfășurarea în timp a unei stratificări de pedale cu lungimi diferite (în general numere prime între ele, pentru a se evidenția toate combinațiile de simultaneități, fiecare element constitutiv „dând mâna" cu toate elementele constitutive din celelalte pedale), deși este întru reluare/repetiție, înaintând semantic spre deschiderea deplină a conștiinței către infinitul simplu și complex deopotrivă, ajută la creșterea diversității concrete, tehnic muzicale. În simfonia *Turangalîla* (partea întâi, *Introduction*, reper 12) găsim binomul/suprapunerea unei pedale de 14 acorduri construită pe o pedală ritmică având 4 durate în ritmul generator cu o pedală de 13 acorduri construită pe o pedală ritmică având 6 durate în ritmul generator. Similar, dar mai mult, în partea a noua, *Turangalîla III*, găsim o suprapunere de 5 pedale complexe, numărul de acorduri și numărul de durate din fiecare pedală fiind prezentate în tabel.

Acorduri	durate
13	9
10	2
9	6
14	9
8	6

Tabel 1 Messiaen, *Turangalîla*, partea a 9-a. Cele 5 pedale armonice suprapuse

Pauzei i se oferă importanță deosebită și ne sunt oferite diferite ipostaze ale ei. Găsim pauze întrerupând pedale ritmice, iar când aceste pauze apar periodic, se poate considera că este intercalată o pedală de pauze.

La Aurel Stroe, găsim repetiția în contextul mobilelor (de exemplu în *Concert pentru saxofon și orchestră mare*, *„Prairie, prières"*, partea întâi, *...des formes naissent dans un milieu homogene*, *„Multimobile"*), la Anatol Vieru ea fiind exprimată prin monodii de periodicități, site, bucle. Mai precizăm că reluarea insistentă (mecanică sau nu) a unui cuvânt, a unei onomatopei apare în viața curentă în situații psihic/mental/relațional limită, astfel că Aurel Stroe și Liviu Glodeanu aduc astfel de pedale stratificate în Orestia respectiv Zamolxe.

Scanned with OKEN Scanner

6. Concluzii

Am privit conceptele/categoriile de personaj muzical, număr, timp/Timp, repetiție din perspectivele mai multor compozitori, anume: Olivier Messiaen, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Roman Vlad și Anatol Vieru. La bază, deși aparent în plan secund, necuantificabil/argumentabil, dar dând coerență și autenticitate, sunt ideile forță, cele care motiveaza și cele care definesc. Dintre ideile centrale și aparținând tuturor, enumerăm câteva:

– demersul artistic înscris pe verticala căutării Totului, ne exprimă deopotriva esența și prea-trecătorul, vulnerabilul, duruta proximitate;

– paradoxul, uneori absurdul, negația sunt elemente necesare limpezirii, dezmărginirii;

– emoția, ca izvor viu al luptei (componistice), este exprimată cel mai eficient *via* hiperluciditate prin structură.

Artist manifestat sau nu, fiecare om vede, se întreabă, e centrul unor lupte care aparent/deși mușcându-i viața i-o cresc, i-o fac vie și fără moarte. Prin artă, problemele omului, dezlegările lor, nerostitul din el, își găsesc o posibilă (și cu inspirație, reușită) încercare de exprimare. Ceea ce e deopotrivă la bază și deasupra, cuprinzând și fiind miez, e viața, arta deplină. Astfel că, în primul rând, și întru artă și semnificație, e însăși viața: „Ci, trăiește, pătimește/ Și-ai s-auzi cum iarba crește " (Eminescu, *În zadar în colbul școlii*).

Arta și semnificația, „abia-nțelese, pline de-nțelesuri" (Eminescu, *Trecut-au anii*) în caz ideal, inspirat, își au corespondent în atingerea sensibilității și comunicării/comuniunii depline, cunoașterea esențială/șoapta Logosului. Omul, pe lângă cele ale imediatului (neîntâmplător în esență), și prin sensibilitate, deschidere, pe de o parte, înțelegere, structurare, hiperluciditate pe de alta, este împlinit până la măsura sa deplină, cea în Dumnezeu: „Auzi-voi ce va grăi întru mine Domnul Dumnezeu" (Psalmul 84.8).

Referințe

Arzoiu, R. (2002). Aurel Stroe-70 de ani. *Muzica, 3*. București.

Eminescu, M. (2005). *Poezii*. București: Editura EXIGENT.

Grigoriu, Th. (1989). Olivier Messiaen la 80 de ani. *Muzica, 3*, 19-25. București.

Messiaen, O. (1994-2002). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Edition Leduc.

Niculescu, Șt. (1980). *Reflecții despre muzică*. București: Editura Muzicală.

Ortega y Gasset, J. (1972). *Velasquez, Goya*. București: Editura Meridiane.

Sandu-Dediu, V. (2002). *Muzica românească între 1944-2000*. București: Editura Muzicală.

Vieru, A. (1980). *Cartea modurilor*. București: Editura Muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Aurel Stroe – Zece ani de eternitate (2008-2018)

PETRUȚA-MARIA COROIU
Universitatea Transilvania Brașov
ROMÂNIA*

Rezumat: Aurel Stroe rămâne, la cei zece ani de la trecerea sa la cele veșnice, unul dintre cei mai valoroși compozitori pe care România i-a oferit lumii în generația post enesciană. Înscriindu-se într-o zonă de noutate și originalitate extremă a actului componistic si de gândire muzicală, Aurel Stroe a fost însă în egală măsură și neînțeles, și neapreciat îndeajuns (mai cu seamă acasă), și puțin cântat, puțin programat în cadrul concertelor simfonice sau al recitalurilor camerale. În afara granițelor țării însă, Aurel Stroe rămâne unul dintre cei mai programați autori români de muzică modernă. La zece ani de la trecerea sa la cele veșnice, încercăm încă crearea unei imagini de ansamblu asupra moștenirii sale muzicale, de creație și gândire componsitică.

Cuvinte cheie: compoziție, modernitate, valoare, simfonism, semnificație.

1. Introducere

Deși creația sa muzicală acoperă aproape toate genurile cunoscute în istoria muzicii pentru această perioadă de timp, muzica sa este dificil de interpretat și de înțeles, presupunând o educație metafizică dincolo de termenii obișnuiți pe care îi solicită înțelegerea actului muzical în general. Poate tocmai de aceea și în timpul vieții sale a fost programat doar cu o creație de început de carieră (care nu îl mai reprezenta, în mod evident) în cadrul celui mai mare festival muzical românesc ce poartă numele lui George Enescu.

După trecerea sa la cele veșnice, activitatea de interpretare a creației sale a fost susținută de aceleași formații, muzicieni și organizatori care au susținut-o și în timpul vieții maestrului. Emblematică rămâne totuși interpretarea relativ recentă a *Concertului pentru acordeon și orchestră* la București (solist Fernando Mihalache).

2. Aurel Stroe – Idei de bază ale gândirii sale componistice

Creația sa include o mare vastitate de genuri muzicale, reprezentate de capodopere. În genul operei menționăm realizări remarcabile precum: *Asta nu va primi Premiul Nobel* (1969 – operă în trei părți pe libretul lui Paul Sterian), *„Pacea" lui Aristofan* (1973 – operă în trei acte), *Trilogia cetății închise* (1973-1988, pe libretul după Eschil, având trei părți: Agamemnon / Orestia I

* maniutpetruta@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

(1973), Choeforele / Orestia II (1983) şi Eumenidele / Orestia III (1988), *Conciliul Mondial* (1987 – operă de cameră în două acte după scrierile lui Vladimir Soloviev) şi *Copilul şi diavolul* (1989 – operă pe texte de Maria Ţvetaeva în 5 scene).

Fig. 1 Aurel Stroe

Muzica sa de teatru include titluri remarcabile precum *Muzică pentru „Oedip la Colonos"* (1963 – muzică de scenă la piesa lui Sofocle).

Muzica vocal-simfonică este reprezentată în creaţia sa prin lucrări de o valoare demnă de firmamentul internaţional european: *Cantata festivă* (1957 – pentru cor mixt şi orchestră pe versuri de Pablo Neruda), *Chipul păcii* (1959 – cantată de cameră pentru mezzosoprană, cor mixt şi orchestră mică pe versuri de Paul Eluard), *Monumentum I* (1961 – poem pentru cor bărbătesc şi orchestră pe versuri de Nichita Stănescu), *Numai prin timp timpul poate fi cucerit* (1965 – poem pentru bariton, orgă, 4 tromboane şi gonguri pe versuri de T.S. Eliot), *Missa puerorum* (1983 – pentru cor de copii, orgă şi 8 instrumente).

Muzica simfonică este foarte bine reprezentată în creaţia sa, maestrul Aurel Stroe fiind un simfonist de anvergură europeană. Dacă debutul creaţiei nu este foarte reprezentativ pentru ceea ce avea să compună maestrul Aurel Stroe la vârsta maturităţii (*Scherzo simfonic* – 1951, *Simfonia pentru orchestră mare* – 1954, *Uvertura burlescă* – 1961), în schimb creaţia de maturitate este de cea mai amplă anvergură ideatică şi muzicală: *Arcade* – 1962, *Laude I* – 1966, *Canto I* – 1967, *Laude II* – 1968, *Canto II* – 1971, *Accords et Comptines*

Scanned with OKEN Scanner

– 1988, *Ciaccona con alcune licenze* – 1995, *Preludii lirice* – 1999, *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* – 2000.

Aceeași situație poate fi semnalată și în ceea ce privește muzică concertantă, marcată de capodopere semnificative, în cazul plasării unor instrumente fără tradiție concertantă în postură solistică (fapt ce implică un grad de originalitate excepțional): *Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție* (1965), *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1975), *Concertul pentru vioară și orchestră „Capricci și Ragas"* (1990), *Concert pentru saxofon și orchestră „Prairie, Prières"* (1994), *Concert pentru acordeon și orchestră* (2001).

Muzica de cameră este un alt domeniu în care Aurel Stroe s-a manifestat în cel mai profund și original mod, realizând lucrări sau cicluri de lucrări rămase în istoria artei muzicale românești: *Colinde pentru pian* (1947), *Sonata nr. 1 Morphogenetică* pentru pian (1955), *În vis desfacem timpurile suprapuse* (1970), *Grădina structurilor I* (1974), *Sonata nr. 2 Termodinamică pentru pian* (1983), *Sonata nr. 3 en palimpseste* pentru pian (1992), *Mozart sound introspection* (1994).

Muzica de tip coral și cea vocală este reprezentată de coruri și de cicluri de lieduri, iar muzica electronică este un domeniu în care maestrul Aurel Stroe deține un rol de pionierat (nerecunoscut la nivel oficial) în istoria muzicii universale prin practicile utilizate în lucrări compuse în Statele Unite ale Americii. Scrierile muzicologice sunt profunde și originale, de scurte dimensiuni; orizontul și sistemul său de gândire pot fi analizate mai ales prin prisma conceptelor care sunt lansate și folosite în creația sa sonoră.

Unul dintre conceptele sale cele mai profunde și originale este al analizării modalităților în care este expus timpul în cadrul operei muzicale: spre exemplu redăm situația din lucrarea intitulată *În vis desfacem timpurile suprapuse*.

Lucrarea muzicalizează un conceptul al filozofului francez Bachelard care, în *Dialectica duratei* lansează conceptul de timp discontinuu („firul timpului este plin de noduri"), plasat în plan sonor prin coexistența a trei lucrări muzicale diferite ca expresie, culoare și dinamică, care se desfășoară independent (dar nu aleator), sincronizate prin cronometraj (dedicate clarinetului, violoncelului, clavecinului și pianului – 1970) (Bughici, 1980), creându-se un mod original de contrapunct. Cele trei planuri redau în plan sonor trei amintiri disparate din copilărie:

– fenomenul folcloric receptat în copilărie (transfigurat în amintiri sau vise), reprezentat prin prezența clarinetului, care interpretează fragmente apropiate de melosul popular de aproximativ 20 de secunde fiecare

– studiile din copilărie, care contrastau cu dorința de joacă, reprezentate prin prezența pianului și clavecinului, care interpretează 12 segmente cântate alternativ (amintind de exercițiile de studiu la instrument)

Scanned with OKEN Scanner

– o compoziție din anii copilăriei (*Apus de soare*), rescrisă după memorie, reprezentată de planul violoncelului, care interpretează o variațiune continuă și descendentă a unor secvențe stricte și libere.

Aceasta nu este singura lucrare în care este abordată problematica timpului și a modurilor sale de transformare, de transfigurare. Amintind câteva dintre acestea: *Orestia II*, *Numai prin timp timpul poate fi cucerit*, *Ciaccona con alcune licenze*, *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*, *Concertul pentru vioară și orchestră „Capricii și Ragas"*, *Concert pentru saxofon și orchestră „Prairie, Prières"*, *Concert pentru acordeon și orchestră*, *Sonata nr. 1 Morphogenetică* pentru pian, *Sonata nr. 2 Termodinamică pentru pian*, *Sonata nr. 3 en palimpseste* pentru pian.

Ne-am preocupat (într-o amplă lucrare doctorală) mai cu seamă de lucrările concertante compuse de Aurel Stroe (cronologic situate în ultima decadă a vieții compozitorului). Mărturii ale maturității sale creatoare, cele trei lucrări se înscriu în domeniul concertant (chiar dacă concertul dedicat saxofonului are un profil dramaturgic care apropie mai degrabă de simfonia concertantă).

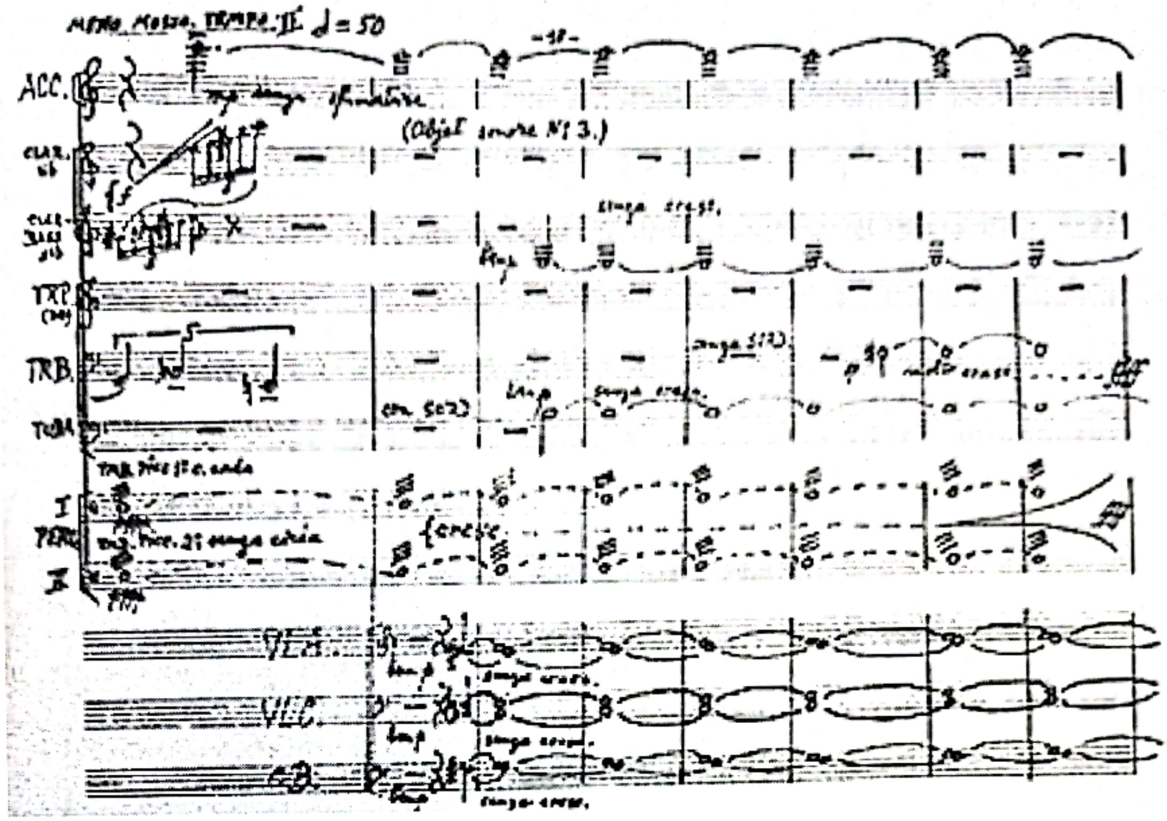
În acest sens putem spune că aceste lucrări sunt o dovadă a capacității de sinteză, care rezonează în dimensiunea spirituală cu o profunzime de excepție. Discursul muzical este astfel configurat în plan dramaturgic încât procesul intern de dezvoltare a ideii muzicale se înscrie în realitatea complexă a personalității componistice.

Ultimele trei concerte au fost compuse între 1990 și 2001: *Concertul pentru vioară solo și ansamblu de soliști*, *Concertul pentru saxofon și orchestră mare* și *Concertul pentru acordeon și ansamblu de soliști*. Aceste lucrări pot oferi o viziune unitară asupra caracteristicilor stilistice ale gândirii simfonice a autorului.

Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști este primul concert după o pauză considerabilă, fiind finalizat la Mannheim în data de 11 iulie 1990. Încă de la început putem spune că se observă structurarea concertului în șase părți a căror grupare dezvăluie ideea de alternanță a două tipuri de secțiuni cu înțelesuri contrarii, complementare: „Paganiniana" și „Ecoute fine".

Principala problemă a acestui concert este cea estetică, stilistică, de rezistență spirituală în fața unei presiuni impuse de vecinătatea anumitor termeni incomensurabili, în cadrul unei lucrări ce propune mai multe paradigme culturale – nu doar sonore: cea europeană – reprezentată de patrimoniul violonistic al al *Capriciilor* de Paganini și lumea orientală – personificată prin acele *ragas* interpretate de așa-numite instrumente exotice.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 1 Aurel Stroe, *Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști (Paganiniana I)*

Consecvența la nivel sonor este impresionantă, observându-se treptat procesul de intercontaminare între cele două sfere de valori, fapt ce conduce la final spre colapsul stilistic. Iată astfel ilustrată una din cele două idei principale pe care ne-am propus să le surprindem la zece ani de la trecerea în veșnicie a Maestrului: incomensurabilitatea structurilor și polimorfismul operei de artă.

Concertul pentru saxofon și orchestră mare „Prairie, Prières" reprezintă expresia unei noi viziuni asupra gândirii simfonice cu specific concertant în muzica secolului al XX-lea. Inaugurarea acestui concept original s-a produs în timpul compunerii *Concertului pentru clarinet și orchestră* – cel în care autorul modifică coordonatele discursului instrumental cu acompaniament orchestral. Autorul a menționat faptul că este de fapt o simfonie concertantă pentru saxofon și orchestră mare; impresionantă este realizarea sonoră și stilistică, atmosfera intimă exteriorizată la nivel auditiv. Concertul transpune un paroxism expresiv individual, extras brutal din condiția sa printr-un tip de discurs non-evolutiv care surprinde ascultătorul prin situarea sa în afara obișnuințelor muzicii simfonice a secolului.

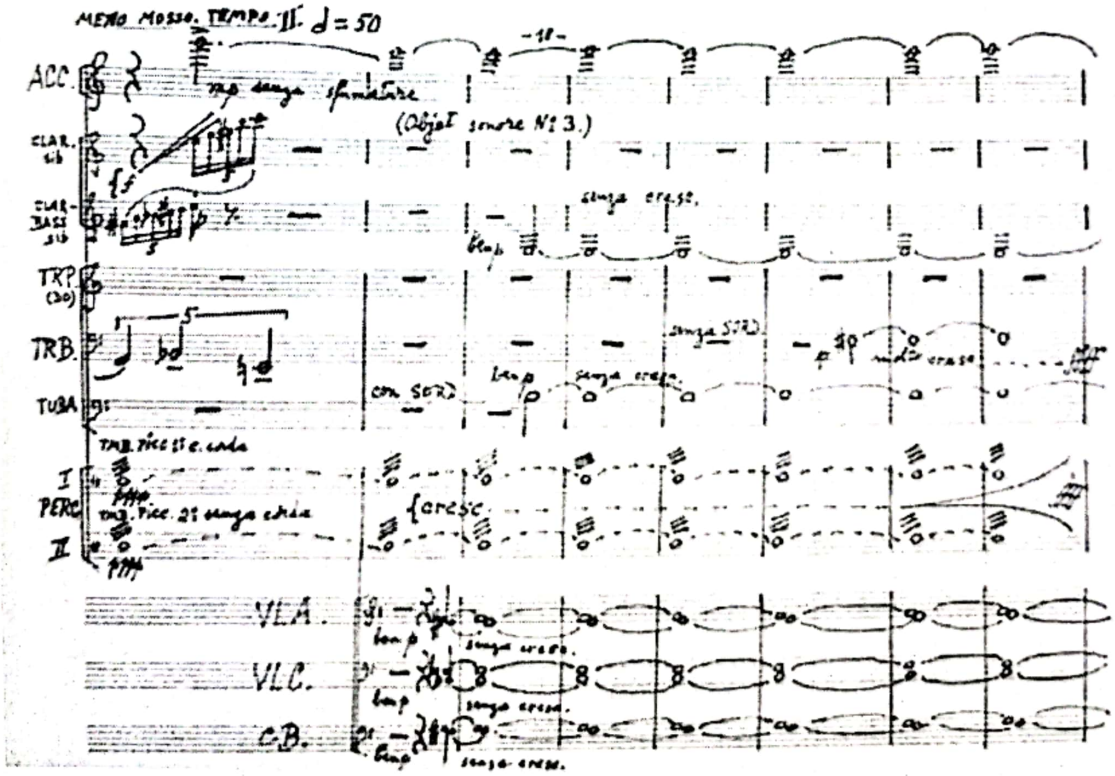
Prima mișcare ("...des forms naissent dans un milieu homogene.....") conține următorul program: Multimobile – *Prairie 1 – Le Carnaval d'Arlequin – Prairie 2* (secțiuni în care regăsim și elemente de intercontextualitate, polifonie și complexitate superpozițională, simboluri manieristice).

Scanned with OKEN Scanner

A doua secțiune reprezintă re-expunerea „prin rarefiere" (reprise par rarefaction) a Multimobilului explicitat în anexe consistente (în ipostaza fenomenului de degradare a discursului muzical), iar ultimele trei părți sunt organizate la un nivel superior de expresivitate instrumentală: "Ascension vers une melodie lontaine" (metafora sonoră a idealului spiritual al compozitorului), "Un reste non assimile: Ondine" (moment de disoluție stilistică, de dezagregare a gândirii, de destabilizare a unui echilibru aparent) și "Un dernier reste" (finalul unei opere deschise).

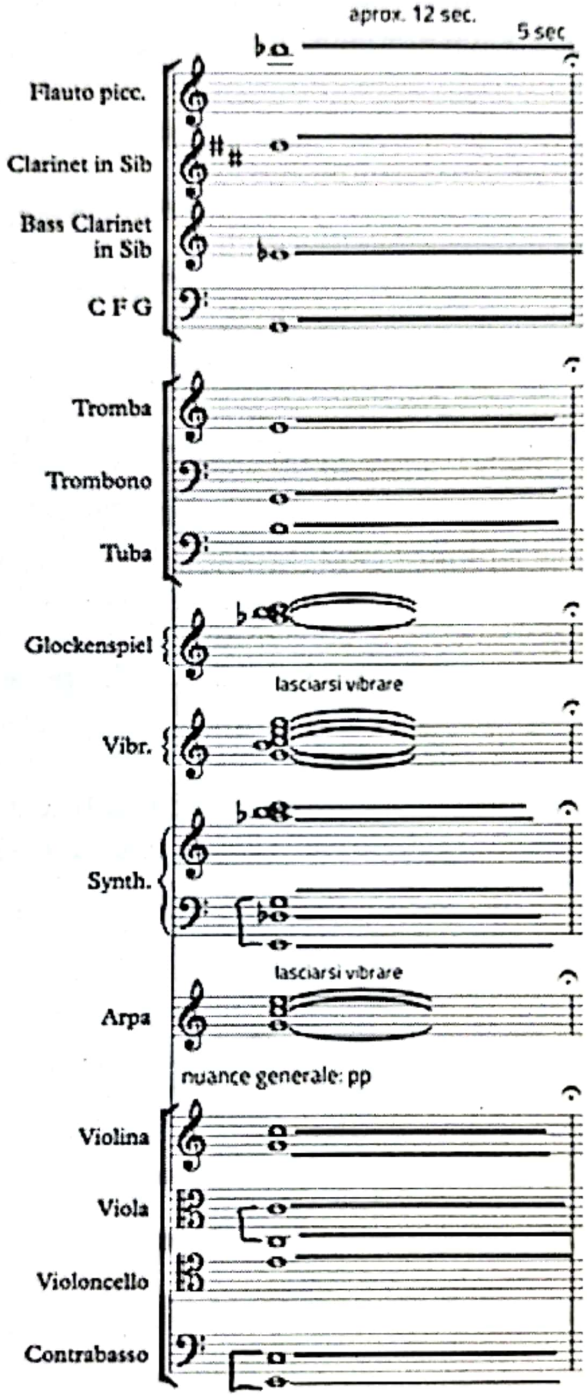
Concertul pentru acordeon și orchestră este dedicat unui instrument solist cu o nesemnificativă tradiție concertantă. Prefațat de cuvintele scriitorului francez Francis Ponge ("... entre le glorieux et le bizzare, une certaine proportion..."), concertul ilustrează momentul morfogenetic al catastrofei, al colapsului (idee foarte dragă Maestrului).

Prima mișcare ("Cinq petits chorals (et une invention) en hommage pour Erik Satie") permite realizarea unui adevărat compendiu al tipurilor de dispuneri armonice integrate formelor miniaturale. Celelalte mișcări sunt "Fugue dissipative" (care ilustrează ruperea morfogenetică față de nivelul structural al operei), "Accord-Matrice" (sinteza armonică a arhetipurilor stilistice ale lucrării) și "Multimobile et Boucles".



Ex. 2 Aurel Stroe, *Concertul pentru acordeon și orchestră (objet sonore)*

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 3 Aurel Stroe, *Concertul pentru acordeon și orchestră* (acord-matrice)

Analiza muzicologică a concertelor este reprezentativă pentru vastitatea și originalitatea conceptelor din gândirea componistică a Maestrului, a cărui bunăvoința ne-a asigurat siguranța și autenticitatea materialelor; mai mult decât un compozitor, Aurel Stroe este un gânditor liber de propriile scheme preconcepute, o personalitate liberă de sine însuși.

Scanned with OKEN Scanner

După cum putem vedea, sunt prezente dimensiunile programatice în muzica lui Aurel Stroe, fiind un compozitor al ideilor care se văd, care se materializează în muzică: „Peter Kivy pretinde că ar fi o opoziție absolută între muzica absolută și cea programatică, între forma și expresivitatea muzicală. Dar mare parte din muzică trăiește între cele două extreme [...], ea fiind atunci organizată nu pe pure principii formale, ci pe traiectorii expresive universale ori pe anumite idei poetice" (Robinson, 2015). Aurel Stroe se înscrie în acest segment privilegiat.

3. Concluzii

„Muzica sa nu s-a mulțumit să fie doar un simptom al epocii noastre (cum sunt îndeobște operele geniale), a fost și un examen și o critică a ei – un strigăt scos de însăși dezagregarea ontologiei muzicale a tradiției. [...] Aurel Stroe era un compozitor enorm de cultivat nu doar în muzică, ci și în științe. În cursurile sale, referințele din matematici și fizică nu erau deloc rare, iar încadrarea filozofică a temelor tratate era obligatorie. Nu recurgea la aceste referințe ornamental, ci cu scop cognitiv, exploratoriu. În prelegerile sale lumea devenea chiar o lume, iar cultura și sensibilitatea bine temperate erau calea normală de acces. Această inteligență formidabilă era, trebuie spus, angajată. Angajată în etică, în caracter, în convingerea că justificarea ultimă a lumii nu este deloc estetică, ci etică și religioasă" (Patapievici, 2008).

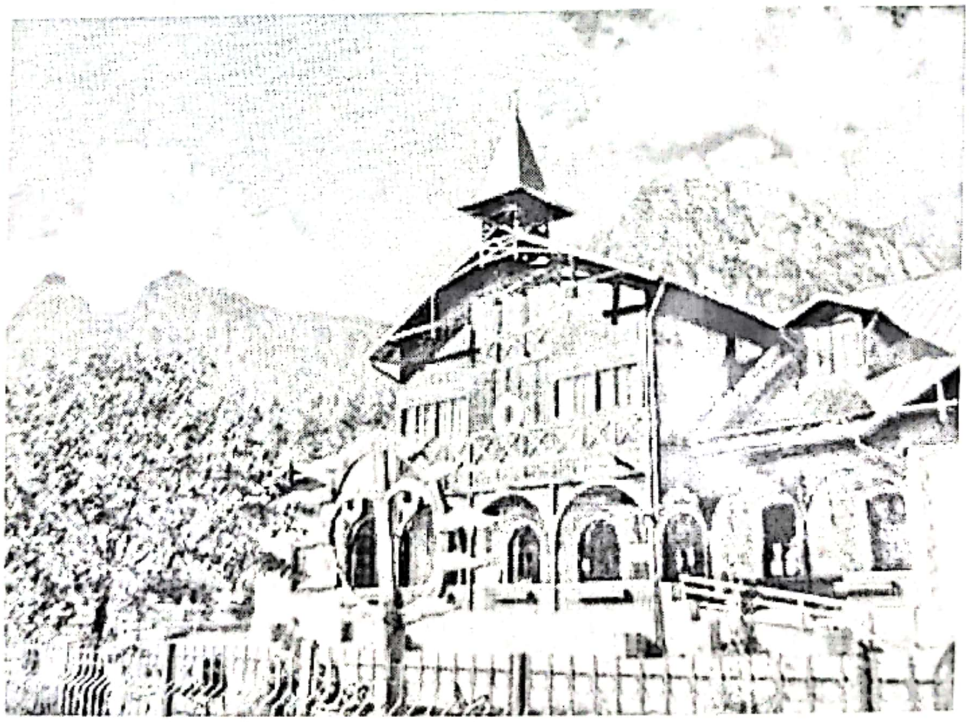


Fig. 2 Centrul cultural *Aurel Stroe* din Bușteni, Jud. Prahova, România

Scanned with OKEN Scanner

Aurel Stroe rămâne, la cei zece ani de la trecerea sa la cele veșnice, unul dintre cei mai valoroşi compozitori pe care România i-a oferit lumii în generația post enesciană. Înscriindu-se într-o zonă de noutate și originalitate extremă a actului componistic și de gândire muzicală, Aurel Stroe a fost însă în egală măsură și neînțeles, și neapreciat îndeajuns (mai cu seamă acasă), și puțin cântat, puțin programat în cadrul concertelor simfonice sau al recitalurilor camerale.

În afara granițelor țării însă, Aurel Stroe rămâne unul dintre cei mai programați autori români de muzică modernă. La zece ani de la trecerea sa la cele veșnice, încercăm crearea unei imagini de ansamblu asupra moștenirii sale muzicale, de creație și gândire componistică.

Referințe

Bughici, D. (1980). *Particularități ale formelor muzicale II. Muzica, 2.* București.

Patapievici, H. R. (2008), *O inteligență angajată*, preluat din https://evz.ro/patapievici-o-inteligenta-angajata-823406.html

Robinson, G. (2015). Yet Again, Between Absolute and Programme Music. *The British Journal of Aesthetics*, *55*, *Issue 1*, 19-37.

Scanned with OKEN Scanner

Băncile de sunet – ajutor neprețuit în creația componistică contemporană

CĂTĂLIN RĂSVAN
Universitatea Națională de Muzică București
ROMÂNIA*

Rezumat: Băncile de sunet reprezintă colecții de eșantioane sonore ale instrumentelor muzicale din orchestra simfonică, instrumente tradiționale existente în diferite zone geografice ale mapamondului precum și sunete ale aparatelor virtuale ca sintetizatoarele, prezente tot mai mult în creațiile muzicale contemporane. Băncile de sunet sunt încărcate într-un aparat numit sampler ce are capacitatea de a le edita și reproduce. Articolul descrie sampler-ele analogice și mai ales pe cele virtuale, aparate complexe cu ajutorul cărora pot fi înmagazinate sau se pot interpretata sunete din librării specifice de bănci de sunet. Sunt de asemenea definite și catalogate principalele genuri de instrumente virtual digitale (cele care cuprind instrumentele orchestrei simfonice tradiționale, cele cu instrumente electronice moderne/cu instrumente de percuție precum și colecții etnice specifice diferitelor zone geografice. Cercetarea noastră pentru aplicații digitale utilizate în compoziția muzicală se bazează pe o experiență de 20 de ani. Actualmente, aplicațiile sunt unelte prețioase pentru compozitori și muzicieni, de fapt pentru toți cei care se ocupă cu industria muzicală contemporană. În anul 2006 am realizat prima colecție de bănci de sunet produsă în România *The Essence of Panflute*, o librărie ce conține 583 de eșantioane sonore, grupate într-un număr de 33 de instrumente virtuale specifice. Este cea mai complexă ipostază virtuală a naiului românesc în interpretarea cunoscutului instrumentist Cătălin Tîrcolea. Concepția și editarea poartă semnătura lui Cătălin Răsvan iar proiectul a fost realizat sub egida societății S.C. Canira Music Internațional. În respectiva colecție de bănci de sunete este expus cu lux de amănunte procedeul laborios de imprimare și editare a acestei librării virtuale. *The Essence of Panflute* este un produs apreciat pe plan internațional, distribuit de compania germană Best Service, una dintre cele mai importante din lume despre care s-a scris în cea mai prestigioasă publicație de gen, Sound on Sound și a deschis o poartă pentru actualii/viitorii creatori muzicali. Nutrim speranța că reprezintă doar începutul muncii de cercetare și dezvoltare a sunetului virtual digital, categorie aparte a instrumentelor în țara noastră.

Cuvinte cheie: bănci de sunet, tehnici digitale, instrumente virtuale, eșantioane sonore.

1. Introducere

Băncile de sunet reprezintă grupări de eșantioane sonore (fișiere de sunete) capabile să fie încărcate și interpretate prin intermediul unui aparat denumit sampler[1].

* loecata@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

Fişierul este o imprimare digitală atât a sunetelor produse de instrumentele muzicale electronice, cât şi a celor naturale. Cele mai cunoscute formate ale acestora sunt Wav fille (pe platforma PC) şi AIF (pe platforma MAC). Există şi fişiere audio comprimate (mp3), care nu deţin însă, calitatea celor necomprimate. Pentru fiecare sunet, component al ambitusului unui instrument muzical, este prevăzut câte un fişier audio. Aceste fişiere încărcate în sampler sunt dispuse astfel încât fiecare tastă a claviaturii corespunde, pe scara hertziană, cu sunetul imprimat şi stocat în colecţie. De pildă, fişierul cu imprimarea sunetului detectat hertzian ca C3 (Do3, 130,81 Hz[2]), va corespunde tastei C3.

Ca definiţie, sampler-ul reprezintă un instrument muzical electronic capabil să înmagazineze, să redea şi să editeze eşantioane sonore, organizate pe anumite criterii. Sampler-ul este un aparat util actului creativ muzical, prin intermediul căruia se valorifică băncile de sunet. Toate valenţele sale potenţează crearea, stocarea, organizarea şi utilizarea sunetelor incluse în librăriile de sunete. Există două tipuri de sampler: hardware şi software. Hardware este un aparat real dotat cu o memorie Ram proprie, iar software este o simulare pe calculator a aparatului real. Actualmente, se poate afirma că nu există nici o diferenţă de calitate între cele două, ţinând cont şi de faptul că dezvoltarea calculatoarelor a luat amploare. Prin construcţia sa, sampler-ul poate deţine o paletă infinită de sunete, calitate ce-l face aproape indispensabil în elaborarea unei compoziţii moderne. Cele mai cunoscute samplere hardware au fost (QASAR M8 – Fairlight Instruments, Fairlight – CMI, Emulator I, II şi III produse de E-mu Systems, Roland P808, Roland SP-505, Roland SP-303, Roland SP-202 – Roland, Mirage – Ensoniq, Korg şi Kurzweil), Akai seriile S şi Z, iar cele software (Giga Sampler, Giga Studio – Nemesys, HALion – Steinberg, Media Technologies GmbH, KONTAKT – Native Instruments GmbH, Sample tank – IK Multimedia). Cele de tip software prezintă avantajul că rulează cu ajutorul calculatorului. Calculatoarele moderne care au în componenţa lor procesoare puternice, multă memorie ram şi hard disk-uri cu capacitate de stocare extinsă a datelor, permit rularea cu succes a programelor de sampler simulat la fel de bine şi uneori chiar mai bine decât cele ale sampler-elor reale. Acest aspect a fost câştigat în timp, o dată cu dezvoltarea tot mai mare a tehnologiei calculatoarelor.

Băncile de sunet concepute pentru a fi utilizate cu ajutorul sampler-ului se împart pe mai multe categorii. Cea mai amplă categorie cuprinde colecţiile

[1] *Sampler*-ul este un instrument muzical electronic, dotat cu o memorie Ram proprie, şi conţine înregistrări multiple (sample) cu diferite sunete, corespunzătoare instrumentelor muzicale; https://en.wikipedia.org/wiki/Sampler_(musical_instrument)

[2] Conform *site*-ului:
http://ro.wikipedia.org/wiki/%C3%8En%C4%83l%C8%9Bimea_sunetelor, accesat în data de 3.04.2018.

Scanned with OKEN Scanner

de instrumente ale orchestrei simfonice. Foarte mulţi producători au realizat produse reprezentative ale genului, datorită faptului că acestea sunt preferatele compozitorilor specializaţi în muzica de film, datorită personalităţii timbrale distincte, a versatilităţii şi complexităţii instrumentelor componente ele sunt, probabil, cele mai utilizate bănci de sunet. Mulţi producători au tipărit acest gen de librării, însă doar o parte dintre acestea au ajuns să fie cunoscute şi apreciate pe plan mondial. Cele mai cunoscute şi utilizate sunt: Miroslav Philharmonik, Peter Siedlaczek Advanced Orchestra, Gary Garritan Personal Orchestra, Sonivox Complete Symphonic Collection, The Vienna Symphonic Library, HALion Symphonic Orchestra, E-MU´s Modern Symphonic Orchestra, MOTU Symphonic Instrument (MSI), East West/Quantum Leap Symphonic Orchestra, 8 Dio Adagio, Agitato şi Adagietto, Cage Bundle sau renumita companie Orchestral Tools cu produsele Berlin Brass, Berlin Woodwinds, Berlin Brass şi Berlin Percussion.

O altă categorie important este reprezentată de băncile de sunet cu instrumente tradiţionale. Aş aminti în primul rând ETHNO WORLD, creaţia compozitorului Marcel Barsotti, care a semnat coloana sonoră a unui număr de 80 de filme. Librăria conţine circa 10 GB (14000 de eşantioane sonore organizate pe 200 de instrumente, imprimate în condiţii profesionale). Acestea au fost grupate în instrumente cu coarde acţionate cu ajutorul arcuşului, instrumente cu coarde acţionate prin ciupire, instrumente cu claviatură, lemne, alămuri, percuţie şi pasaje vocale din diverse zone geografice. Culegerea este însoţită de sampler-ul Kontakt Player, datorită căruia fiecare instrument poate fi transpus în orice tonalitate, prin intermediul tehnologiei nominalizată Time Machine 2. Librăria cuprinde un număr impresionant de instrumente: clopotele tibetane, kantele (asemănător ţambalului), flautul irlandez, saron-ul (un instrument de percuţie de dimensiuni reduse, cu plăcuţele dispuse pe un singur rând asemănător xilofonului), sazul (instrument cu coarde ciupite), santor (asemănător ţiterei), toba mare militară, angklungul (instrument de percuţie construit din tuburi de lemn de bambus), vioara egipteană, erhu, gaohu (instrumente muzicale cu coarde şi arcuş), armoniu, bouzouki (instrument grecesc de coarde ciupite), hulusi (un fel de tâlv), dung-ul (instrument de suflat telescopic utilizat în ceremoniile sacre tibetane), cajon-ul (un fel de instrument de percuţie cu coarde), balafonul (instrument de percuţie asemănător marimbafonului portabil, fără cilindre de rezonanţă), duduk (instrument popular de suflat din lemn specific populaţiei din Caucaz), dvojacka (un tip de fluier gemănat), hotchiku (instrument de suflat din lemn de bambus), shakuhachi (flaut popular specific muzicii tradiţionale japoneze), fujara (un fluier de dimensiune mare), Ciaramella (fluier popular cu ancie dublă, asemănător zurnei).

Librăria a fost editată în formatele VST 2.4, AAX şi ASIO pentru sistemul de operare Windows şi VST, Audio Units, AAX, Core Audio, format

Scanned with OKEN Scanner

specific platformei MAC. Din colecţia Ethno World 5 fac parte şi trei dintre cele 43 de ipostaze ale naiului cuprinse în colecţia românească *The Essence of Panflute*, produsă de compania S. C. Canira Music International S.R.L., pe care am coordonat-o, în calitate de director. Propunerea includerii celor două instrumente în colecţia menţionată anterior (care m-a onorat şi mi-a confirmat calitatea produsului creat de compania noastră) a venit din partea celebrei companii germane Best Service GMBH. Alte librării ale genului pe care le voi menţiona sunt Conexion Latina realizată de Future Loops, sau celebrele Heart of Asia şi Heart of Afrika create de compania Spectrasonics.

O altă categorie utilizată a băncilor de sunet este cea a instrumentelor de percuţie. Majoritatea firmelor de profil au produs astfel de culegeri. Compania germană Native Instruments GmbH a creat un instrument virtual, Battery, care a ajuns la varianta „4". Este un sampler specializat în instrumente de percuţie. Acesta include toate categoriile de instrumente, atât naturale cât şi electronice, unele provenite din maşini digitale de ritm celebre. Seturile de instrumente de percuţie au fost organizate pe categorii distincte.

Prima categorie, numită Acoustic Kits, este formată din cinci seturi: Full Jazz Kit, Heavy Rock Kit – Multi Mic, Pop Kit, Rock Kit – Multi Mic şi Tight Kit. Acestea sunt seturi de baterie acustice, imprimate în condiţii profesionale cu un colorit timbral specific genurilor muzicale jazz, rock şi pop. Cea de-a doua categorie, Production Kits, deţine opt seturi de instrumente de percuţie hibrid obţinute din combinarea celor electronice cu cele naturale: Dragon Kit, Dub Remix Kit, Elektro Acoustik Kit, GVA Kit, Hardkore Gothik Kit, Live Scrapyard Kit, NuPop Kit şi Studio Gong Kit. A treia categorie, Percussion Kits, cuprinde cinci seturi de instrumente de percuţie specifice diferitelor zone geografice (Africa, Asia şi America de Sud): East Asian Kit, Marching Band Kit, North Indian Kit, West African Kit şi World Music Kit.

Ultimele două categorii, Synthetic Kits şi Special Kits sunt formate din instrumente de percuţie electronice, de atmosferă şi cuprind seturile Glitch Kit, Mega Synthetic Kit, Orgami Kit, Robati Kit, Sintheti Kit, Vrtrel Kit, Wooden Clog Kit, Armageddon Kit, Berlin Headquarters Kit, Factory Kit, Microwave Kit, Noise Kit şi Prepared Percussion Kit. Datorită varietăţii sunetelor componente, Battery 4 este una dintre cele mai utilizate colecţii de instrumente de percuţie. Un alt instrument de percuţie virtual denumit STYLUS RMX ™ – REAL TIME GROOVE MODULE202 produs de firma Spectrasonics[3] este considerat unul dintre cele mai complexe module virtuale de ritm. Acesta funcţionează pe ambele platforme Windows şi MAC, sub formă VST sau AAX. Datorită tehnologiilor Groove Control™ şi Advanced Groove Engine (S.A.G.E.™), fiecare dintre ritmurile incluse pot fi editate la nivel de fişier audio (tempo, înălţime, durată) în cadrul aplicaţiei gazdă. Aparatul virtual

[3] http://www.spectrasonics.net/companyinfo/users.php, site accesat în data de 29.03.2018.

Scanned with OKEN Scanner

include 7 GB de eşantioane sonore ritmice şi poate fi expandat la 13 GB în cazul în care utilizatorul completează librăria cu cele cinci extensii: BackBeat, Retro Funk, Liquid Grooves, Burning Grooves, Metamorphosis. Muzicianul poate accesa cu uşurinţă fiecare element al unui ritm inclus în cadrul proiectului muzical datorită opţiunii Slice Menu (meniul părţilor componente). În acest fel, se pot crea ritmuri noi, formate din elementele individuale ale unei formule ritmice introduse în modul. Începând cu varianta 1.7 deţine o nouă tehnologie, Time (timp), cu ajutorul căreia poate fi schimbată măsura unui eşantion ritmic audio.

Pe plan mondial, este o inovaţie care a fost obţinută prin munca susţinută a inginerilor de la Spectrasonics sub îndrumarea directorului companiei, sound-designerul Eric Persing. Datorită posibilităţilor complexe de editare, a vitezei de lucru şi a calităţii, acest modul de sunet a fost utilizat de mulţi artişti precum Pat Metheny Group, Bjork, Peter Gabriel, Herbie Hancock, U2, Elton John, Pink, The Dave Matthews Band şi Shakira ş.a.

2. Contribuţii personale la valorificarea amprentei interpretative

The Essence of Panflute reprezintă un ambiţios proiect de realizare a unei colecţii inedite de bănci de sunet, care conţine minunatul instrument cu specific tradiţional românesc – naiul – ce a fost realizat în anul 2006, fiind valorificat la parametrii maximi ai tuturor posibilităţilor expresive. Ideea de bază care a însoţit proiectul a fost valorificarea naiului la o calitate excepţională, atât din punct de vedere al vocabularului de studio cât şi din cel al particularizării interpretative (live) a interpretului Cătălin Tîrcolea. Producţia muzicală a fost concepută şi integral realizată sub îndrumarea mea (alături de Nicoleta Răsvan, soţia mea) de către firma S.C. Canira Music International S.R.L., în cadrul căreia am deţinut funcţia de director. Personal, m-am ocupat de concepţia integrală a produsului, de imprimarea şi editarea judicioasă a materialului sonor. Există (în interiorul băncii de sunet General Midi care însoţeşte sintetizatoarele digitale) un preset de nai; însă un cunoscător al posibilităţilor tehnice ale instrumentului nu va fi niciodată mulţumit de acel unic preset. Cunoscând cerinţele pieţei şi posibilităţile reduse în această privinţă, mi-a venit ideea realizării acestui deziderat dificil. Conştient de faptul că avea să urmeze o muncă grea şi susţinută, am ştiut că merită depus orice efort, deoarece o dată cu realizarea proiectului şi numele ţării ar fi avut de câştigat. Nici una dintre firmele consacrate de producţie de bănci de sunet nu a avut ideea valorificării naiului la cei mai înalţi parametri. Nu e puţin lucru să duci la bun sfârşit o idee care să se cristalizeze într-un produs de calitate al genului, fabricat în România.

Scanned with OKEN Scanner

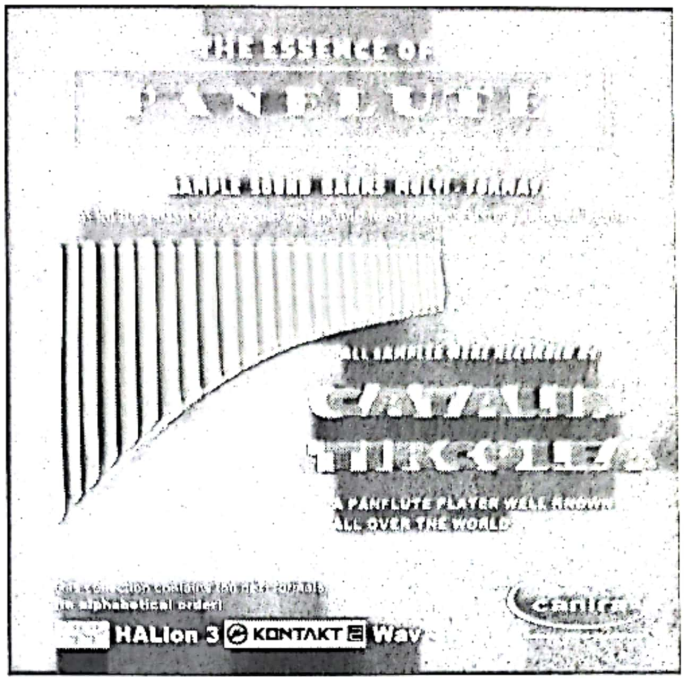


Fig. 1 Coperta faţă a DVD-ului colecţiei *The Essence of Panflute*

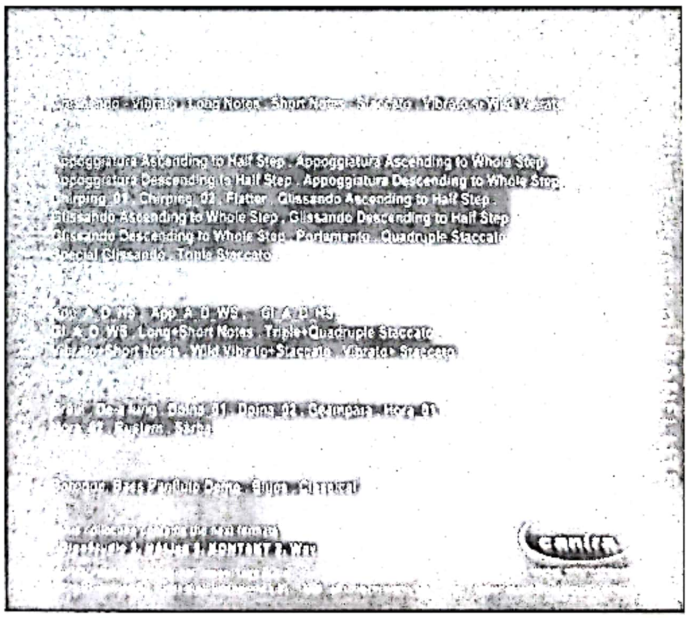


Fig. 2 Coperta verso a DVD-ului colecţiei *The Essence of Panflute*

Prima etapă a procesului de producţie a constituit-o imprimarea realizată în cadrul aplicaţiei germane Cubase, ce a început în luna ianuarie şi a durat până la sfârşitul lunii februarie. Acesta s-a desfăşurat aproape zilnic şi a însumat sute de ore de imprimare. Captarea a fost realizată într-o cabină capitonată, de dimensiuni mici (4 metri pătraţi). În vederea imprimării stereo a

Scanned with OKEN Scanner

materialului sonor, au fost întrebuinţate două microfoane (specializate în registrul acut). Este vorba despre modelele C 3000B şi C 4000 B, ale companiei germane AKG. Au fost imprimate peste 3000 de eşantioane sonore (în vederea selectării variantelor adecvate), iar la final au rămas 583. Alegerea celor mai reprezentative secvenţe sonore care întruneau pe deplin criteriile valorificării amprentelor interpretative a fost o primă etapă decisivă a producţiei muzicale şi a fost realizată prin audiere, în colaborare cu interpretul.

A doua etapă a procesului de producţie a librăriei a fost editarea şi procesarea materialului imprimat. Au urmat aproape şase luni de muncă istovitoare pentru editare şi procesare (sute de ore de muncă, uneori şi unsprezece ore pe zi, fără zile libere). De la produsul brut – imprimarea – şi până la produsul final a fost o cale foarte lungă. Procesul parcurs a urmat un algoritm format din mai multe secvenţe. Prima a constat în audierea şi alegerea celor mai bune eşantioane. A urmat apoi decuparea şi curăţarea acestora de sunete parazite (produse în timpul imprimării). Invariabil, există şi astfel de situaţii. Inginerul de sunet trebuie să decidă dacă un sunet poate fi curăţat în condiţii optime fără a se observa procesarea efectuată în acest sens. Am utilizat efectul virtual de sunet Redunoise creat de compania Voxengo care are capacitatea de analizare a unei porţiuni de zgomot de fond pe care o poate îndepărta din cadrul eşantionului sonor fără ca operaţiunea descrisă să aducă nici un prejudiciu pasajului muzical. Secvenţa următoare a fost acordarea instrumentului la 440 HZ. Orice bancă de sunet este acordată la această frecvenţă, aşa că şi cea cuprinsă în proiect trebuia să fie la acelaşi standard. După cum se ştie, naiul este un instrument netemperat. Chiar dacă în timpul imprimării am observat că unele sunete au fost interpretate cu câteva come mai jos sau mai sus, ştiam că pot fi corectate prin procesare. Astfel, am ascultat fiecare sunet în parte şi l-am adus la frecvenţa dorită.

Etapa a treia reprezintă cea mai anevoioasă parte a procesului editării şi constă în determinarea muzicalităţii instrumentului, în sensul că, deşi utilizatorul operează cu sunete de nai, comanda se realizează prin intermediul unei claviaturi electronice (altă tehnică de abordare şi interpretare faţă de instrumentul natural). Din acest motiv, orice imprimare trebuie ascultată de sute de ori. De asemenea, trebuie verificat atacul fiecărui sunet component al fiecărei bănci, prin interpretarea diferitelor pasaje muzicale, cu tempo-uri şi caractere diferite. De cele mai multe ori există sunete, care la un tempo rapid pierd din calitatea naturală a instrumentului. De aceea, ele se notează şi apoi, într-un editor audio specializat se editează din nou începutul eşantionului la interval de milisecunde. Este ca o „pictură a începutului sunetului pentru obţinerea unui atac cât mai apropiat de cel real. Am utilizat editorul audio WaveLab al firmei germane Steinberg care mi-a fost de un nepreţuit ajutor. După editare, banca trebuia încărcată din nou în sampler pentru a se verifica rezultatul. De

Scanned with OKEN Scanner

multe ori, pentru o singură bancă ce cuprindea în jur de treizeci de eşantioane, procesul trebuia reluat de cel puţin zece ori.

M-am străduit să lucrez perfect această etapă, deoarece ştiam că există colecţii chiar foarte cunoscute, care au, din păcate, acest neajuns. Mai ştiam că este primul produs de acest gen care vine din România şi că trebuia să fie impecabil. Orice utilizator este mult mai atent şi mai curios atunci când un produs nu vine dintr-o sursă cunoscută, cu tradiţie în domeniu. Nu exista decât şansa să iasă foarte bine sau să renunţ, aşa că am muncit foarte mult pentru realizarea ireproşabilă al acestui dificil pas al editării. După aproape trei luni am ajuns, în sfârşit, la concluzia că produsul este perfect realizat tehnic şi că poate sta alături de cele mai renumite colecţii de bănci de sunet. *The Essence of Panflute* este realizat în trei dintre cele mai uzitate formate de sampler şi anume: HALion, Gigastudio şi KONTAKT.

Iniţial, am realizat prototipul în format HALion, apoi am convertit băncile şi în cele două formate anterior menţionate. Pentru conversie am utilizat o aplicaţie profesională pentru calculator, Extreme Sample Converter 3, produsă de un cunoscut programator polonez, Wlodzimierz Grabowski. Am corespondat cu acesta şi întâmplarea a făcut să descopăr o anumită greşeală a aplicaţiei în ceea ce privea conversia din formatul HALion în formatul Giga Studio. Wlodzimierz mi-a mulţumit deoarece el nu o observase şi a reparat-o. În acel moment, aveam băncile în toate cele trei formate dorite.

Pentru recunoaşterea drepturilor de autor pe plan internaţional am descris în amănunt cuprinsul librăriei şi am înregistrat-o la O.R.D.A. (Oficiul Român pentru Drepturile de Autor). Am speranţa şi convingerea că drumul deschis de mine va fi urmat şi de alţi creatori români de bănci de sunet. De aceea, ataşez anexa – cuprins a formularului completat de mine, ca model. Deoarece acesta este un act oficial l-am reprodus identic chiar dacă în interiorul textului apar cuvinte repetate (ex. cuprinde). *The Essence of Panflute* este o colecţie de samples (eşantioane) în format WAWE SOUND. Acestea sunt organizate în directori, numiţi după cum urmează: „24 Bit Panflute Content" şi „16 Bit Panflute Content", „24 Bit Key Switch Panflute Content" şi „16 Bit Key Switch Panflute Content".

Directorele „24 Bit Panflute Content" şi „16 Bit Panflute Content" sunt organizate, la rândul lor, în 34 de Subdirectori, în care sunt dispuse cele 583 de fişierele de sunet (WAWE SOUND), denumiţi şi grupaţi astfel: „Appoggiatura Ascending to Half Step", „Appoggiatura Ascending to Whole Step", „Appoggiatura Descending to Half Step", „Appoggiatura Descending to Whole Step", „Baroque", „Bass Panflute Demo", „Blues", „Brâul", „Chirping_01", „Chirping_02", „Classical", „De-a lung", „Doina _01", „Doina _02", „Flatter" , „Geampara", „Glissando Ascending to Half Step", „Glissando Ascending to Whole Step", „Glissando Descending to Half Step", „Glissando Descending to Whole Step", „Hora _ 01",„Hora _ 02", „Long Notes", „Portamento", „Quadruple

Scanned with OKEN Scanner

Staccato", „Rustem", „Sârba", „Short Notes",„Staccato", „Triple Staccato", „Quadruple Staccato", „Vibrato", şi „Wild Vibrato". Directoare „24 Bit Panflute Content" şi „16 Bit Panflute Content" includ cele 583 de eşantioane sonore la rate de 24 şi 16 Bit, respectiv 44100 Hz . Directoarele „24 Bit Key Switch Panflute Content" şi „16 Bit Key Switch Panflute Content" au fost create doar pentru samplerul Kontakt, datorită particularităţilor constructive ale acestuia.

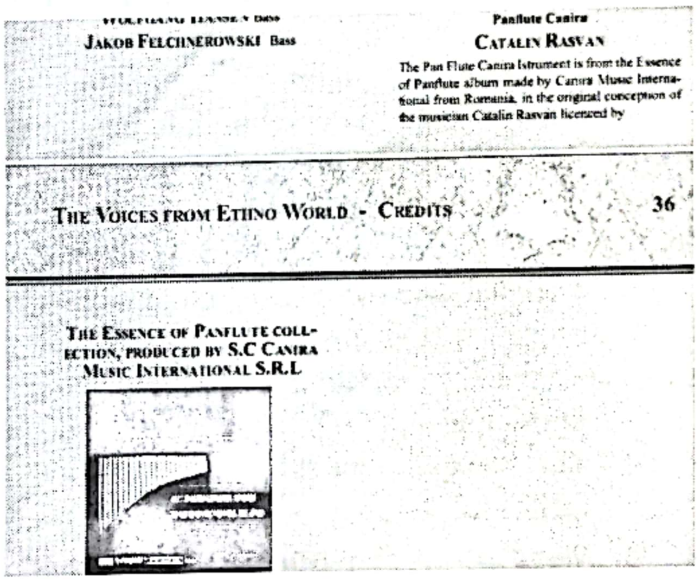
După o muncă susţinută care a durat şase luni s-a produs „minunea" pe care mi-am dorit-o atât de mult după toată strădania depusă. Am contactat celebra companie germană de creare şi valorificare a băncilor de sunet, Best Service. În urma solicitării mele de a deveni distribuitori internaţionali ai colecţiei *The Essence of Panflute* mi-a răspuns directorul firmei respective, domnul Klaus Kendler. Era de-a dreptul entuziasmat şi a fost de acord să devină distribuitorul oficial al produsului. Când am conceput *The Essence of Panflute* mi-am propus să fie o librărie plină de muzicalitate, care să cuprindă majoritatea articulaţiilor uzuale ale naiului şi, în acelaşi timp, să includă fraze muzicale ale unor genuri folclorice specifice ţării noastre, din dorinţa de a face cunoscut peste hotare frumuseţea melosului popular românesc.

La scurt timp au apărut mai multe articole despre *The Essence of Panflute* în cele mai importante publicaţii ale genului. Menţionez, în acest sens, *Sound on Sound*, una dintre cele mai reputate publicaţii de aplicaţii muzicale din luna mai 2007 şi articolul din revista *Sound & Recording* din februarie 2007. *Sound on Sound* a descris în termeni elogioşi *The Essence of Panflute* şi i-a atribuit cinci stele pentru realizare şi preţ, ceea ce reprezintă numărul maxim de stele ce se pot atribui unui astfel de produs. Certitudinea realizării obiectivelor propuse a fost confirmată şi de articolul din revista *Sound on Sound* din luna mai 2007, în care se menţionează că: „acest nai a fost editat cromatic pe un ambitus de trei octave şi jumătate (D3 – G6). [...] Alte efecte speciale incluse sunt glissando şi un set de sunete care imită cântecul păsărilor. Există, de asemenea, multe fraze muzicale care pot fi utilizate în lucrările muzicale ale dumneavoastră precum: pasaje rapide de virtuozitate, fraze triste cântate din suflet." A fost primul produs românesc despre care s-a scris în publicaţii de gen, de această anvergură, şi sunt convins că este o oportunitate de deschidere a unei porţi a României către lume. Articolele pot fi citite în revistele menţionate sau direct pe internet[4]. În luna septembrie 2010 a apărut varianta numărul cinci a renumitei librării de bănci de sunet *Ethno World*, produsă de cunoscuta companie germană Best Service GmbH. În cadrul colecţiei există 3 dintre cele 43 de preset-uri cuprinse în *The Essence of Panflute*, specificaţie prezentă în manualul de prezentare. Este o mare realizare, deoarece reprezintă recunoaşterea calităţii librăriei *The Essence of Panflute*. Reproduc textul de prezentare din manualul Ethno World 5: „The Pan Flute Canira Istrument is from the Essence of Panfute album made

[4] http://www.soundonsound.com/sos/may07/articles/sampleshop05 07.htm.

Scanned with OKEN Scanner

by Canira Music International from Romania, in the original conception of the musician Catalin Rasvan licenced by the Essence of Panflute collection, produced by S.C. Canira Music International S.R.L."; „This panflute is mapped chromatically in concert pitch over a range of nearly three and a half octaves, from D3 to G6 [...] Other effects include 'special glissando' (a fast sweep up, reminiscent of a slide-whistle) and a set of bird-like calls, tweets and flutings. There are also many licks and phrases ready to insert in your scores: extremely rapid, virtuosic rhythmic passages, mournful, soulfully-played rainforest laments, Eastern European". Fragmentul citat provine din articolul preluat din *Sound & Recording* Published in May 2007. Naiul produs de Canira este extras de pe albumul *The Essence of Panflute*, produs de Canira Music International din România, realizat prin concepţia originală a muzicianului Cătălin Răsvan, iar produsul este licenţiat cu numele de *Esenţa naiului*, produs de S.C. Canira Music International S.R.L.


JAKOB FELCHNEROWSKI Bass

Panflute Canira

CATALIN RASVAN

The Pan Flute Canira Istrument is from the Essence of Panflute album made by Canira Music International from Romania, in the original conception of the musician Catalin Rasvan licenced by

THE VOICES FROM ETHNO WORLD - CREDITS 36

THE ESSENCE OF PANFLUTE COLLECTION, PRODUCED BY S.C CANIRA MUSIC INTERNATIONAL S.R.L

Fig. 3 Imagine din interiorul manualului Ethno World 5

The Essence of Panflute nu este doar o librărie muzicală ci reprezintă o serie de trăiri emoţionale unice ale artistului interpret şi a încercat să sintetizeze amprenta interpretativă a acestuia. Amprenta interpretativă reprezintă semnătura artistului interpret ce se poate regăsi şi valorifica în colecţiile de bănci de sunet. Realizarea acesteia este dependentă de colaborarea artistului interpret cu producătorul muzical. Principalul atribut al unei producţii muzicale de gen este unicitatea interpretativă, motiv pentru care cei doi trebuie să aleagă cele mai reuşite momente muzicale. Ulterior, ele vor reprezenta viziunea interpretativă a muzicianului. Băncile de sunet au în vedere două aspecte esenţiale; vocabularul de studio (imprimarea în studio a sunetelor emise de un

Scanned with OKEN Scanner

interpret) şi particularizarea interpretativă life (decupare din interpretări scenice). În ambele cazuri, indiferent de modul de abordare ales (sunet elementar, contextual, de frază, înălţime, durată, intensitate sau timbru), producătorul şi interpretul au datoria de a alege cele mai strălucite exemple interpretative. Imprimarea frazelor, a motivelor şi a perioadelor muzicale, este un produs complex de selecţie a celor mai reprezentative momente muzicale cu rol hotărâtor în desăvârşirea unui proiect muzical calitativ.

3. Concluzii

O caracteristică importantă a ultimului deceniu al secolului al XX-lea a fost utilizarea pe scară largă a domeniului digital, în toate sectoarele economice. Actualmente, nu se poate imagina o activitate industrială, economică sau medicală, fără sistematizare asistată de calculator. Există o paletă diversificată de programe specializate, create pentru a optimiza planificarea şi activitatea diferitelor domenii socio-economice. Numeroase companii româneşti se ocupă cu sistematizarea activităţilor industriale asistată de reţele complexe informatice şi nu există domeniu de activitate fără reţele informatice complexe.

Pentru a beneficia din plin de toate avantajele oferite de sistemul digital, muzicianul trebuie să-şi însuşească temeinic cunoştinţe despre aparatele digitale, Instrumentarul virtual digital (staţia de lucru digitală muzicală, sintetizatorul, sampler-ul şi băncile de sunet). Efortul învăţării tehnologiei digitale va fi pe deplin răsplătit de rezultatele sonore excepţionale obţinute. Un eşantion digital muzical reprezintă o imprimare a unuia sau mai multor sunete emise de un instrument muzical, la nivel de frază sau perioadă care va fi utilizat ulterior ca un component al unei bănci de sunet. Ca bijuterie din cadrul unei bănci de sunet, fraza muzicală trebuie imprimată repetat în timpi variabili, ore, zile, anotimpuri distincte, ceea ce personalizează unicitatea unei fraze, îmbrăcată într-un veşmânt temporal determinat.

Colecţia pe care am realizat-o, *The Essence of Panflute* contribuie la îmbogăţirea patrimoniului băncilor de sunet pe plan muzical internaţional. Ideea de bază care a însoţit proiectul a fost valorificarea naiului la o calitate excepţională, atât din punct de vedere al vocabularului de studio cât şi din cel al particularizării interpretative (live) a interpretului Cătălin Tîrcolea.

Referinţe

Barsotti, M. (2010). *Virtual Ethno Instruments & Voices, User Guide*. Best service.

Klag, M., Bachmann, M.R.C., Bischoff, H., & *et al* (2018). © Steinberg Media Technologies GmbH, HALion_6.2.0_en-US_2018-11-15

Klag, M., Ruf, M. Bachmann, Bischoff, H., & *et al* (2014). *HALion Symphonic Orchestra, Operation Manual*, pdf /HALion_Symphonic_Orchestra © Steinberg

Scanned with OKEN Scanner

Media Technologies GmbH. Preluat din http: //download. steinberg. Net / downloads _software/VST_SIS_HALion_Symphonic_Orchestra/HALion_Symphonic_Orchestra _Operation_Manua,,l_en_ja.pdf

Kontakt 5 *Library Manual* [Manualul bibliotecii de sunete] (2017). NATIVE INSTRUMENTS Gmbh.

Miroslav Philharmonik 2 *The New orchestra withlegendary soul* [Noua orchestră cu suflet legendar] (2017). IK Multimedia Production srl. Preluat din https://www.ikmultimedia.com/products/philharmonik2/.

Morgenstern, J., Hanley, A. (2017). Kontakt 5, *Manual* [Manual]. Software version: 5.6.8.

Native Instruments, GmbH, *Best Service Complete Classical Collection KP2 Manual* [Best Service Colecția Completă de instrumente clasice KP2 Manual].

Răsvan, C. (2006). *The Essence of panflute* [Esența Naiului], Register_Content_ Install Notes, Canira Music International S.R.L.

Scanned with OKEN Scanner

Canti prophani de Sabin Pautza: joaca inocentă a copiilor ilustrată printr-un joc componistic elaborat

CIPRIAN ION
Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi
ROMÂNIA*

Rezumat: Creaţia compozitorului Sabin Pautza, de o diversitate stilistică rară în peisajul contemporan al muzicii româneşti, se remarcă prin efervescenţă şi culoare, dublate de stăpânirea magistrală a tehnicilor de scriitură. Lucrarea la care facem referire în acest articol, *Canti prophani*, este o suită vocal-simfonică dedicată corului de copii. Suita cuprinde trei miniaturi contrastante (repede-lent-repede), ce sunt unitare din punct de vedere motivic: *Maico, Maico...*, *Dalbe flori* şi *Dimineaţa ziua bună*, reprezentând o transpunere în limbajul muzical a principalelor trăsături ale jocurilor copilăriei: repetitivitatea acţiunilor, ritmul, jocul de cuvinte. Din punct de vedere al limbajului, corului de copii îi este atribuită doar sonoritatea curată a modurilor diatonice, în timp ce ansamblul orchestral se suprapune prin structuri armonice şi polifonice mult mai elaborate. Caracterul profan al versurilor, subliniat şi în titlul suitei, mută accentul din zona religioasă în cea a purităţii sufleteşti şi a bucuriei sincere, fiind potenţată trăirea intensă a sărbătorii Crăciunului. Scurta introspecţie analitică reliefează doar principalele maniere de tratare a materialului sonor, urmărind atât influenţele arhaice, cât şi tehnicile moderne de compoziţie, precum şi maniera în care acestea se contopesc. Adevăratul fir roşu ce dă unitate tuturor secţiunilor acestei creaţii, imaginea mamei, apare pretutindeni, fiind invocată de-a lungul desfăşurării tuturor celor trei părţi.

Cuvinte cheie: Sabin Pautza, *Canti prophani*, joc componistic.

1. Introducere

Sabin Pautza este compozitorul ce a încălcat în multe rânduri graniţa fină ce separă muzica aşa-zis academică de muzica de divertisment. Naturaleţea realizării acestui demers, precum şi maniera magistrală în care a „topit" stiluri şi genuri aparent antagonice, îl transformă într-un creator imprevizibil, ludic şi fascinant totodată, imposibil de încadrat în tiparele general acceptate. Jazz-ul, folclorul, tehnica serial dodecafonică, modalismul, tonalitatea, aşa-zisa „muzică uşoară", toate au fost abordate într-o joacă efervescentă, în forme pure sau în mixturi stilistice inedite, la baza valorii acestor creaţii eclectice fiind stăpânirea absolută a tuturor tehnicilor de compoziţie.

Felul în care compune Sabin Pautza se aseamănă cu joaca unui copil ce are la dispoziţie un număr mare de jucării frumoase pe care le foloseşte

* andicip@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

deodată, iar joaca sa este atât de creativă, încât nu contenește să-i uimească pe cei ce-l privesc. Poate de aceea s-a aplecat cu fascinație spre sonoritățile și trăirile vârstei inocenței în două dintre lucrările sale: *Ofranda copiilor lumii* și *Canti prophani*, iar felul în care a făcut-o reliefează profunzime emoțională și capacitate de sinteză. Compozitorul nu s-a rezumat doar la elaborarea unor structuri muzicale ce au la bază folclorul și jocul copiilor, ci a descris profunzimea unui univers uimitor în simplitatea și inocența sa.

Cele două compoziții au fost realizate aproximativ în aceeași perioadă (*Ofranda copiilor lumii – pentru cor triplu mixt* în anul 1973 și *Canti prophani – suita pentru cor de copii și orchestră* în anul 1974), cea dintâi fiind apreciată la nivelul celui mai înalt for științific și cultural al țării prin atribuirea Premiului *George Enescu* al Academiei Române. Deși ambele lucrări evidențiază prin sonoritate universul copilăriei, având în centru jocul, diferența majoră constă în gradul de dificultate. *Ofranda* necesită un ansamblu experimentat, format din profesioniști, în timp ce *Canti prophani* este dedicată ansamblurilor de copii. În mod paradoxal, așa cum copiii nu ar putea interpreta cea dintâi lucrare din motive exclusiv tehnice, la fel un cor profesionist nu ar fi potrivit pentru cea de-a doua lucrare din motive expresive. O altă diferență ar fi raportul dintre universal (reprezentat de *Ofranda*) și național (*Canti prophani*). Prima lucrare recurge la structuri melodice și jocuri de cuvinte ce acoperă un număr semnificativ de zone geografice, popoare și limbi, subliniind unitatea jocului, inocenței și a folclorului copiilor pe întreg mapamondul, în timp ce a doua face referire doar la spațiul geografic românesc și la tradițiile de iarnă în care copiii sunt implicați.

2. Stil și elemente componistice

Canti Prophani se caracterizează prin ritm *ostinato* și repetiție motivică, o transpunere în limbajul muzical a principalelor trăsături ale jocurilor copilăriei: repetitivitatea acțiunilor, ritmul, jocul de cuvinte. Suita cuprinde trei miniaturi vocal-instrumentale contrastante (repede-lent-repede), ce sunt unitare din punct de vedere motivic: *Maico, Maico...*, *Dalbe flori* și *Dimineața ziua bună*. Sonoritatea și unele jocuri de cuvinte fac referire, fără îndoială, la perioada sărbătorilor de iarnă, însă, trebuie precizat faptul că niciun vers nu face trimitere la substratul religios al acestei perioade din an. Caracterul profan al versurilor, subliniat și în titlul suitei, mută accentul din zona religioasă în cea a purității sufletești și a bucuriei sincere, fiind potențată trăirea intensă a sărbătorii „scuturate" de dogmă. Rămân doar câteva simboluri evocate în text ce amintesc de sacralitatea colindului (busuiocul, măicuța, veșmântul împodobit cu stele) dar și în orchestrație, prin prezența unui moment cvasi-improvizatoric în care toaca și clopotele ocupă primul plan. Privit prin ochii copiilor, acesta este modul de percepere a sacralității: câteva simboluri periferice de natură vizuală,

Scanned with OKEN Scanner

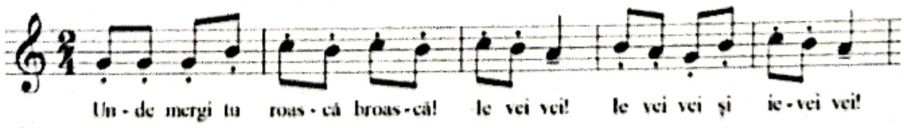
olfactivă sau sonoră, eclipsate categoric de simbolul iubirii și al siguranței – imaginea mamei.

Este evident faptul că la baza întregii construcții regăsim moduri simple diatonice cu puține elemente (tetracordii sau pentacordii), caracteristice folclorului copiilor sau unor colinde românești, limbaj înveșmântat într-o manieră complementară cu diferite alte forme de organizare sonoră. Mai exact, corului de copii îi este atribuită doar sonoritatea curată a modurilor diatonice, în timp ce ansamblul orchestral se suprapune printr-un limbaj mult mai elaborat. Am putea spune că maniera de armonizare este ieșită din canoanele atât de clare impuse în secolul XX, dar Sabin Pautza este tocmai genul de creator ce nu poate fi îngrădit de convenționalism. S-a obținut, astfel, o suprapunere de limbaje mai rar întâlnită (corul diatonic bazat pe oligocordii sau moduri diatonice și orchestra cromatică cu sonorități ce acoperă stiluri din cele mai diverse). Devine evident faptul că, în acest context, analiza stratului vocal trebuie realizată separat, în timp ce zona orchestrală trebuie privită atât independent, cât și observând zonele de intersecție sau complementaritate în raport cu sonoritățile corului de copii. Repartizarea limbajului oligocordic sau modal diatonic ansamblului vocal are două motivații: una practică, pentru ușurința procesului de învățare și interpretare, și una simbolică, prin care este sugerată puritatea și inocența universului micilor interpreți.

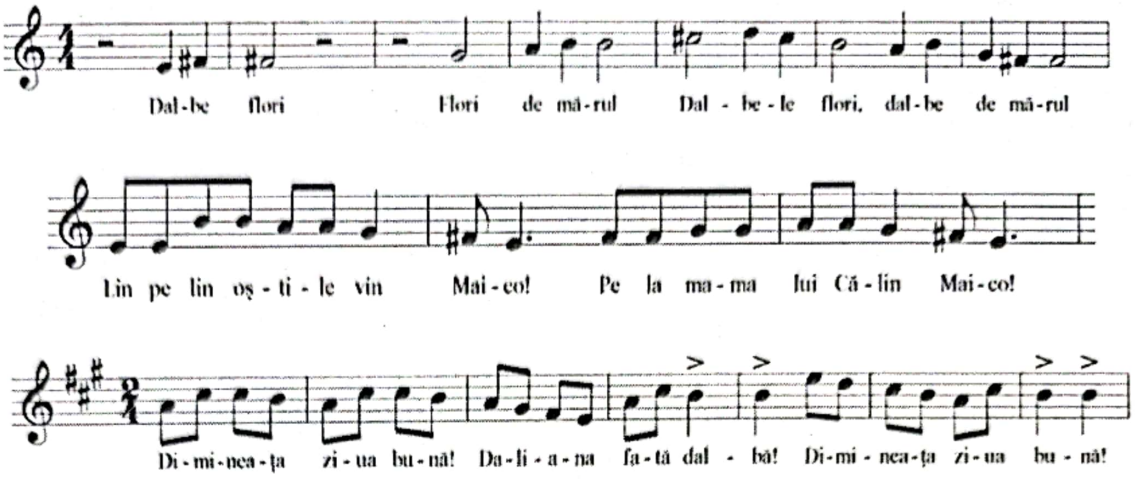
2.1. Corul de copii – limbaj diatonic și joc polifonic

Oprindu-ne asupra muzicii destinate ansamblului coral, trebuie să amintim vasta experiență a compozitorului legată, de această dată, de interpretarea repertoriului de gen. Sabin Pautza a fost dirijorul corului *Animosi*, formație care „a fost mai bine de un deceniu o școală a cântului coral, armonios, expresiv și de o certă profesionalitate" (Cozmei, 2010, p. 186). Observăm câteva trăsături ce se regăsesc în toate cele trei părți ale lucrării. În primul rând, ambitusul utilizat este restrâns, frazele scurte, repetitive, parametrul ritmic simplu și *ostinato*, toate aceste caracteristici având rădăcinile în folclorul copiilor. În al doilea rând, jocului muzical i se adaugă jocul de cuvinte, rezultat al unei inventivități remarcabile, ghidușe, ce are un efect deosebit atât în rândul interpreților cât și al publicului. *Canti prophani* este, fără îndoială, genul de lucrare ce se cântă și se ascultă într-o manieră savuroasă, în ciuda complexității sale.

Principalele motive ce alcătuiesc cele trei părți sunt înrudite la nivel modal, ritmic și melodic.



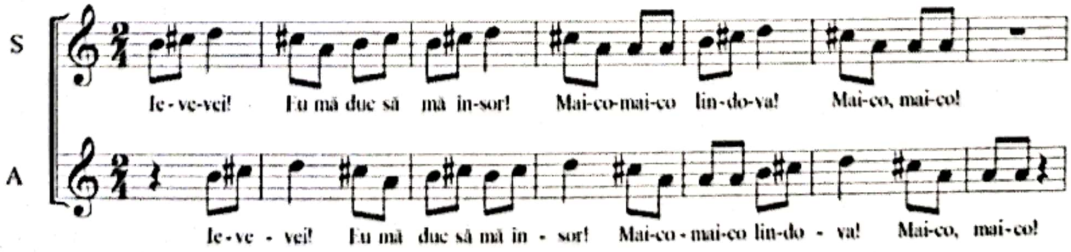
Scanned with OKEN Scanner



Ex. 1 Sabin Pautza, *Canti prophani*

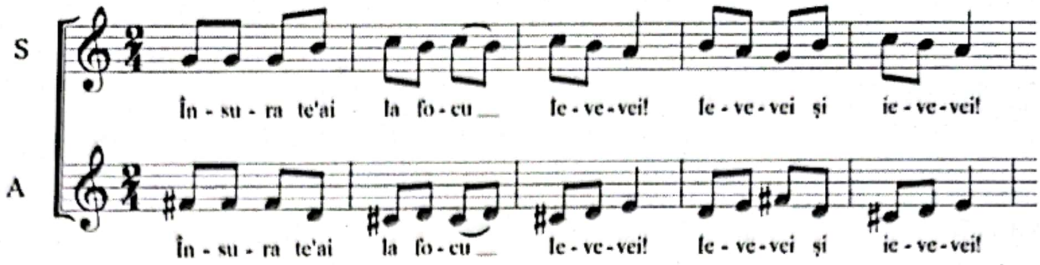
Cele patru fraze enunţate în figura de mai sus constituie întreg materialul tematic al lucrării. Prima frază aparţine celei dintâi părţi şi are la bază o tetracordie diatonică majoră. Următoarele două aparţin celei de-a doua miniaturi (dorian pe *mi*, respectiv o pentacordie diatonică minoră) iar cea de-a patra reprezintă structura tematică fundamentală a ultimei miniaturi, fiind construită în modul ionian pe *la*. Utilizarea acestor moduri conferă o paletă contrastantă de stări emoţionale, compozitorul fiind recunoscut pentru modul magistral în care succede momente muzicale antagonice, fără a afecta unitatea structurală şi emoţională a întregului. Miniaturilor externe, caracterizate prin jocul şi caracterul festiv al perioadei sărbătorilor, le sunt atribuite moduri de stare majoră, în timp ce miniatura mediană, mai introspectivă, are la bază moduri minore.

Fascinant este modul în care compozitorul reuşeşte să redea lipsa de precizie, gâlceava, aparenta neseriozitate izvorâtă din veselia specifică interpretării copiilor. Am putea spune că avem de-a face cu o redare a dezordinii prin maniere componistice exacte, calculate, supraorganizate. Cea mai frecventă tehnică este cea a imitaţiei, dusă până la nivelul unui canon de mici dimensiuni, dar şi diferite alte forme de suprapuneri: a originarului cu inversarea, a două structuri melodice diferite enunţate anterior separat, a aceluiaşi motiv în moduri transpuse (obţinându-se momente bimodale).



Ex. 2a Sabin Pautza, *Canti prophani*, p. I, ms. 102-108, *canon* de mici dimensiuni

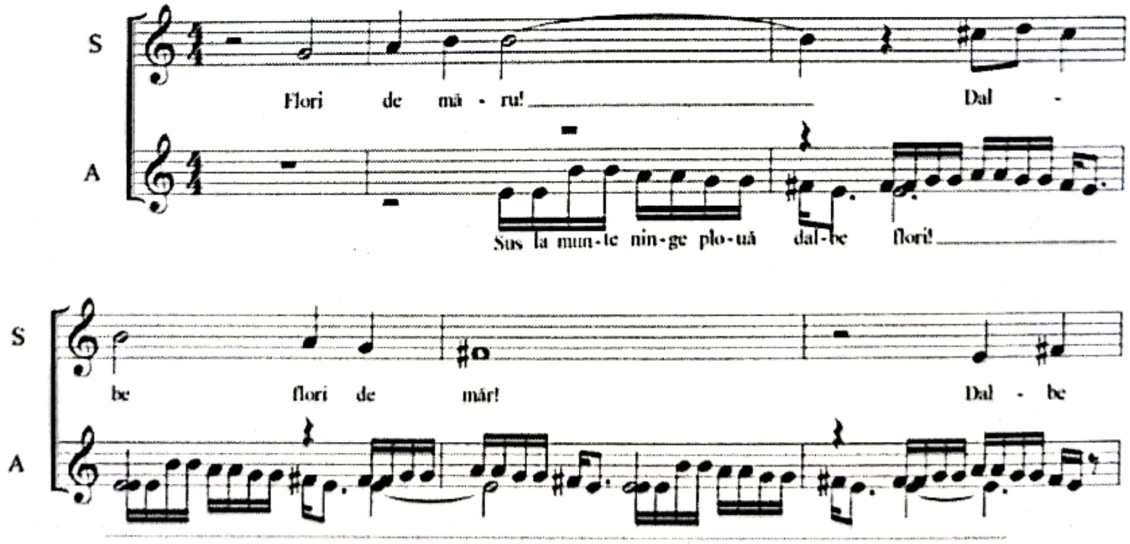
Scanned with OKEN Scanner



Ex. 2b Sabin Pautza, *Canti prophani*, p. I, ms. 111-115,
suprapunerea variantei originare cu inversarea

Suprapunerile de secunde mici din exemplul 2b sunt rezultatul utilizării simultane a două moduri simetrice cu intervalul axă de secundă mică (*fa#-sol*). Disonanțele, în interpretarea copiilor (cântatul fals), sunt frecvente, am putea spune că fac parte din farmecul unei prestații artistice de acest fel și pentru această categorie de vârstă. Sabin Pautza obține prin mijloace tehnice elaborate frumusețea acestui efect, subliniind lipsa de inhibiție a copiilor în demersul lor artistic plin de accidente intonaționale.

Nu de puține ori se întâmplă ca grupuri diferite de copii să intoneze simultan colinde diferite. Măiestria compozitorului a surprins în această partitură un asemenea moment de suprapunere, discursul muzical fiind, totodată, de o intensitate expresivă deosebită. Remarcăm prezența a două grupuri vocale: primul intonează în responsorial o colindă ce are la bază valori mici într-o desfășurare pentacordică, în timp ce al doilea suprapune o linie melodică lentă, expresivă în modul dorian pe *mi*. Pentacordia intonată de primul grup este formată din primele cinci sunete ale modului dorian, suprapunerea celor două colinde devenind firească și cursivă.



Ex. 3 Sabin Pautza, *Canti prophani*, p. a II-a, ms. 23-29

Toate situațiile previzibile și imprevizibile din timpul unui tur al colindătorilor sunt expuse pe parcursul acestei lucrări. Apar, astfel, scandări cu

Scanned with OKEN Scanner

jocuri de cuvinte fără sens sau onomatopee pe care compozitorul le organizează doar din punct de vedere ritmic. Onomatopeele pot apărea la unison sau doar la o grupă de copii, în timp ce altă grupă intonează frânturi de colind, situație des întâlnită când nu există coeziune în dorințele copiilor. Îmbinarea dintre declamația colectivă și cânt dovedește nu doar inspirația și stăpânirea magistrală a tehnicilor de compoziție, ci și capacitatea de a conferi muzicii un sens dramatic nedeclarat, dar care se intuiește pe parcursul desfășurării lucrării. De asemenea, efectul are un impact imediat și sigur asupra ascultătorilor, fiind spectaculos și surprinzător.

Interesant este faptul că „acțiunea" acestei suite nu se poate deduce nicidecum din text, ci dintr-o combinație ce implică frânturi de fraze și sensul muzical. Textul este un mozaic ce alătură, uneori într-o manieră voit lipsită de coerență, sintagme specifice colindelor (*dalbe flori*), personaje de basm (Călin, Daliana), simboluri creștine (busuiocul, vestmântul cu stele), jocuri de cuvinte (*roască-broască*, *race-drace*), fără a ne ajuta nicidecum în întrezărirea unui fir narativ. Dar expresivitatea muzicii ne lasă să creionăm imaginea unui grup de copii porniți cu colinda, ce trec prin diferite etape: cântă (partea a III-a, ms. 30-107), se joacă (partea I, ms. 93-109), sunt triști și invocă prezența mamei (partea a III-a, ms. 108-135), nu se înțeleg sau, dimpotrivă, iradiază de fericire. Trecerea de la o stare la alta se realizează brusc, întocmai ca la vârstele fragede, pe un segment temporal redus. De altfel, întreaga suită este concentrată pe o perioadă scurtă de timp (cca. 15 minute). Însuși compozitorul afirma: „Mi-au spus mulți că muzica mea este filmică. Nu urmăresc în mod special asta, dar este dorința mea de a mă exprima, cred în comunicare, nu scriu muzică pentru mine, scriu muzică gândindu-mă că cineva o va asculta" (Vasiliu, 2005, p. 63).

2.2. Orchestra – complementaritate și culori

Fantezia componistică a lui Sabin Pautza se manifestă, însă, plenar în maniera în care a înveșmântat timbral corul de copii, utilizând o formulă orchestrală nu prea mare, dar deosebit de diversă. Precizăm faptul că formula inițială a grupului instrumental cuprindea doar două piane, celestă și câteva instrumente de percuție pentru ca, ulterior, compozitorul să îmbogățească acest ansamblu, aducându-l la nivelul unei orchestre de cameră generoase. Componența, de o varietate inedită, cuprinde un grup de instrumente de suflat (flaut piccolo, oboe, clarinet, fagot, corn, o trompetă și un trombon), pian, celestă, harpă, grupul instrumentelor de coarde și un număr mare de instrumente de percuție, ce necesită trei interpreți.

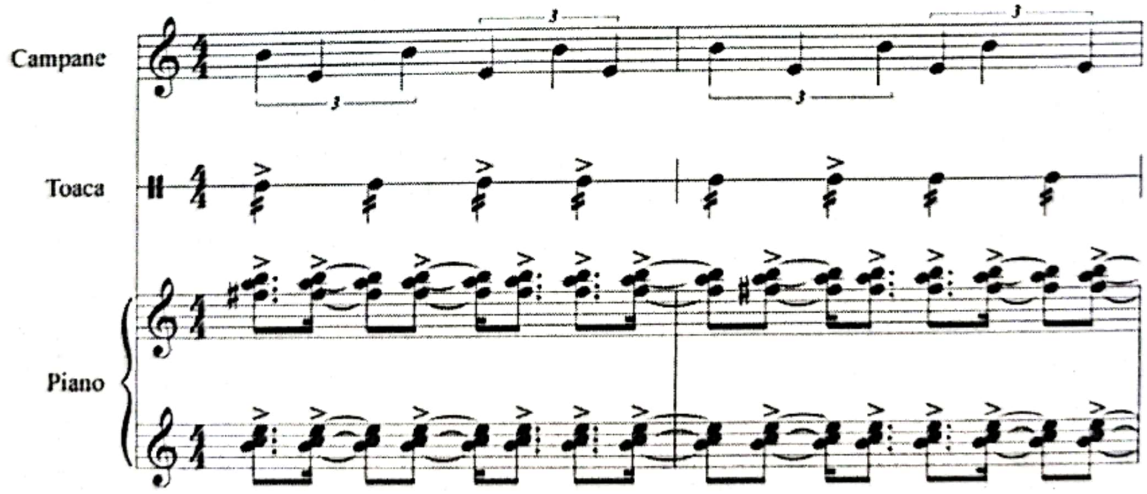
Doar din simpla enumerare a instrumentelor putem remarca cei doi parametri pe care s-a axat compozitorul: ritm și culoare. Mai mult decât atât, sunt realizate mixturi timbrale de o savoare aparte, ce uneori subliniază un soi

Scanned with OKEN Scanner

de delicateţe specifică celor mici, alteori umor şi, mai rar, atmosfera mistică a sărbătorii Crăciunului.

În structura întregii suite observăm existenţa câtorva secţiuni instrumentale: introducerile primei şi celei de-a treia părţi, câteva punţi de mici dimensiuni între strofele ce au ca principal protagonist corul, dar şi o secţiune de sinteză situată înaintea codei ultimei părţi. Dacă cele două introduceri au rolul bine definit de a ne prezenta lumea sonoră specifică fiecărei părţi, secţiunea de sinteză mai sus menţionată (ms. 108-135) se detaşează la nivelul profunzimii de toate celelalte momente ale suitei. În primul rând se remarcă prin sonoritatea apăsătoare ce sugerează tristeţea provocată de un eveniment necunoscut. Tristeţea copiilor, atât de greu de suportat în ochii adulţilor, este magistral descrisă de pian, harpă, celestă şi câteva efecte ale instrumentelor de percuţie, dintre care cel mai răvăşitor este acela al arcuşului de vioară, ce face să vibreze un cinel. Este unica zonă în care dispare ritmul, compozitorul utilizând doar elemente tratate variaţional şi augmentate din motivele ce, anterior, au stat la baza jocului cântat. Periodic, dar nu într-o manieră simetrică, corul invocă venirea mamei. Suprapunerile modale sunt dublate de cele poliritmice (celesta în triolete, pianul în sincope pe jumătăţi de timp şi harpa în sincope asimetrice), tehnica de scriitură fiind la limita unei polifonii de textură ce are la bază un *ostinato* pe sunetul *do#*. Pentru o scurtă perioadă, compozitorul suspendă jocul, ritmul, efervescenţa într-o muzică statică, fără centru gravitaţional, apăsătoare.

Un alt moment în care este valorificată poliritmia este susţinut de clopote, toacă şi pian tocmai pentru a sugera maniera aleatorie în care cele două instrumente de percuţie sunt utilizate în ceremonialul religios.



Ex. 4 Sabin Pautza, *Canti prophani*, p. a II-a, ms. 90-91

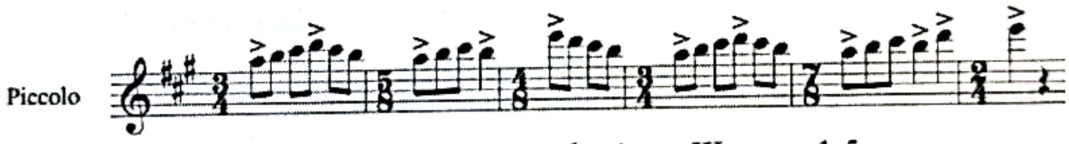
Bogăţia timbrală este completată şi cu ajutorul diferitelor efecte realizate de grupul cordofonelor. Cel mai des întâlnit este *flagioletul*, dar şi utilizarea registrelor extreme, a alternanţelor de *pizzicato* cu *legato* sau a unor

Scanned with OKEN Scanner

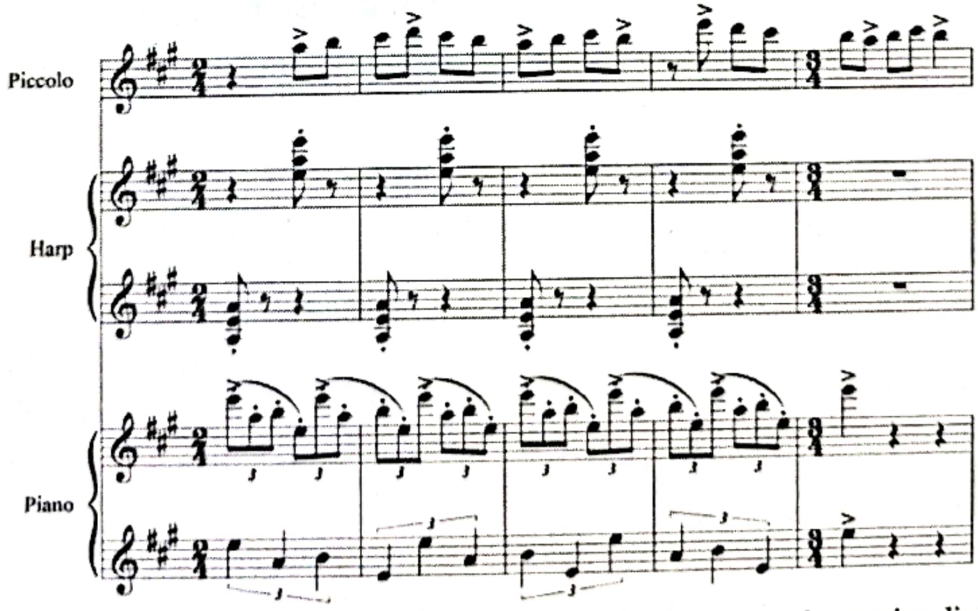
suprapuneri de efecte sporesc farmecul și bogăția orchestrației. Observăm și folosirea *trilului* nu ca ornament, ci ca efect coloristic în combinație cu surdina și cu interpretarea *sul ponticello* (ms. 16-17 din partea a II-a). Imaginația compozitorului, combinată cu o stăpânire uimitoare a științei orchestrației, contribuie la conturarea unei abordări originale a manierei în care liniile melodice cu caracter ancestral distribuite corului sunt acompaniate și completate într-o manieră modernă de către orchestră.

Completarea se produce și la nivel armonic. Este lesne de înțeles că, în contextul unui limbaj modal diatonic, corul nu expune structuri acordice și înlănțuiri prea elaborate. Orchestra suprapune acestei simplități armonice, suficientă și fascinantă de altfel, structuri complementare complexe ce nu destructurează filonul modal, ci îi conferă o nuanță de modernitate.

Compozitorul se joacă și cu organizarea metrică prin suprapuneri: juxtapune o voce (flautul) ce intonează o melodie în ritm *giusto-silabic* cu o alta a cărei structură metrică este divizionară (măsura de 2/4). Observăm și grija pe care Sabin Pautza o are pentru a supune interpreții unui efort cât mai mic: dacă melodia în *giusto silabic* este expusă singură, este utilizată alternanța de măsuri, dacă aceasta se află într-un context polifonic și polimetric atunci va fi încadrată în măsura de bază, precizându-se timpii tari cu ajutorul accentelor.



Ex. 5a Sabin Pautza, *Canti prophani*, p. a III-a, ms. 1-5, metrica inițială a temei expusă monodic



Ex. 5b Sabin Pautza, *Canti prophani*, p. a III-a, ms. 14-18, încadrarea în metrica divizionară a aceleiași teme în contextul suprapunerii de planuri metrice diferite

Scanned with OKEN Scanner

Privind cu atenție a doua jumătate a exemplului de mai sus, putem remarca maniera elaborată de realizare a acompaniamentului. Harpa marchează cu claritate timpii, în timp ce cele două voci distribuite pianului creează efecte poliritmice și polimetrice prin utilizarea trioletelor, dar cu valorile declarat grupate câte patru prin *legato* și accente. De asemenea, vocea inferioară este realizată printr-o augmentare ritmică a celei superioare prin dublarea valorilor. Acest meșteșug contrapunctic este utilizat și în raport cu vocile ansamblului coral. Putem remarca pe parcursul întregii suite că scriitura orchestrală este în mare măsură polifonică, elaborată, utilizând frecvent variația motivică, augmentarea sau diminuarea, secționarea motivelor, suprapunerile polimodale sau poliritmice. Toate aceste procedee elaborate de scriitură nu încarcă niciodată excesiv discursul muzical, efectul auditiv fiind întotdeauna cursivitatea firească, claritatea, suspansul și contrastul.

Arhitectura celor trei părți ale suitei este simplă, strofică, fără secțiuni dezvoltătoare ample, unitară prin circulația motivelor la nivelul genului.

3. Concluzii

Articolul de față reprezintă doar o scurtă introspecție în structura și profunzimea acestei suite, un punct de pornire în demersul de a înțelege că în spatele sonorităților sale spumoase și încântătoare se găsesc, de fapt, construcții atent elaborate. Îmbinarea arhaicului, a naivității folclorului copiilor (în cel mai frumos sens al cuvântului) cu tehnici de compoziție neoclasice, dar și moderne, necesită putere creatoare, spirituală și mult bun gust stilistico-estetic.

Rezultatul – o capodoperă rară în peisajul muzicii contemporane, ce se adresează tuturor categoriilor de vârstă, chiar dacă interpreții sunt copii. Fiecare dintre noi, după nivelul de pregătire muzicală, ne regăsim în acest text muzical: copiii vor savura jocul, culorile, efectele, zarva, pe când exegeții (copiii de altădată) vor aprecia la modul superlativ tehnica de compoziție, polistilismul, profunzimea.

Canti prophani, deși o suită de colinde ce face referire în mod clar la perioada sărbătorilor de iarnă și a obiceiurilor adiacente, nu cuprinde esența religioasă a Crăciunului. Apare, însă, pretutindeni, icoana la care se raportează orice copil – imaginea mamei. Când se joacă, când se ceartă, când plâng, tot timpul, colindătorii evocați aici invocă numele persoanei ce reprezintă centrul universului lor cu apelativul „maico". Adevăratul fir roșu ce dă unitate tuturor secțiunilor acestei creații este imaginea mamei.

Referințe

Buciu, D. (1981). *Elemente de scriitură modală*. București: Editura Muzicală.

Cozmei, M. (2010). *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași la 150 de ani*. Iași: Editura Artes.

Scanned with OKEN Scanner

Pautza, S. (1973). *Canti profani – suită pentru cor de copii, 2 piane, celestă și percuție* (manuscris). Iași: Biblioteca Universității de Arte George Enescu.

Pautza, S. (1978). *Ofranda copiilor lumii – scene pentru trei grupuri vocale mixte și percuție*. București: Editura Muzicală.

Pautza, S. (1988). *Canti prophani – per coro di bambini ed orchestra*. New York: San Nicobian Edition.

Sandu-Dediu, V (2002). *Muzica românească între 1944-2000*. București: Editura Muzicală.

Vasiliu, A. (2005). *Dialoguri neprotocolare*. Iași: Editura Cronica.

Voiculescu, D. (2005). *Polifonia secolului XX*. București: Editura Muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Influențe jazzistice în creația camerală a compozitorilor ieșeni, la începutul secolului XXI

AURELIA SIMION
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: Muzica de cameră a fost întotdeauna un gen predestinat unui anumit public. La confluența secolelor XX-XXI interesul față de acest gen, atât al compozitorilor români, cât și cel al compozitorilor basarabeni, a crescut în mod deosebit. Deoarece conceptul de muzică de cameră a evoluat de-a lungul timpului și a oferit mereu posibilitatea de a experimenta, acest fapt s-a reflectat, în primul rând, și în componența ansamblurilor realizată în prezent prin asocierea unor instrumente eterogene din punct de vedere al construcției și al timbrului. Căutarea unor noi modalități de exprimare, a unor noi procedee stilistice și noi sonorități, dorința de a utiliza noi procedee de emisie sonoră constituie o acțiune continuă a compozitorilor, prin a căror contribuții componistice repertoriul formațiilor camerale este îmbogățit frecvent. În acest sens, un rol semnificativ în creația compozitorilor Sabin Pautza, Romeo Cozma (România), Oleg Negruța (Republica Moldova) îl are influența jazz-ului. Articolul se axează pe creații, în genul muzicii camerale cu influențe jazzistice, semnate de autori ieșeni. Scopul este de a realiza atât o prezentare de ansamblu, cât și o analiză structural-interpretativă a unor creații incluse în repertoriul personal, care a fost de facto unul dintre criteriile selectării. Obiectivele cercetării sunt: evidențierea particularităților de gen și de stil ale creațiilor contemporane; relevarea aspectelor interpretative ale lucrărilor, propunând unele sugestii și recomandări personale. Deși lucrările selectate au fost compuse inițial pentru alte instrumente și interpretate în public, ele nu au constituit până în prezent un subiect de cercetare și, prin urmare, nu au fost analizate.

Cuvinte-cheie: muzică de cameră, influențe jazzistice, compozitori ieșeni, aspecte stilistico-interpretative.

1. Introducere

Muzica de cameră întotdeanua a fost un gen predestinat unui anumit public: select, cunoscător, pretențios, critic, dar și dornic de a asculta lucrări noi sau de a reasculta creațiile preferate, comunicate printr-un act cât mai artistic, departe de diletantism.

Deoarece conceptul de muzică de cameră a evoluat de-a lungul timpului, acesta a oferit întotdeauna posibilitatea de a experimenta. Căutarea unor noi modalități de exprimare, a unor noi procedee stilistice și noi sonorități, dorința de a utiliza noi procedee de emisie sonoră au constituit o acțiune continuă a compozitorilor, încât nu este de mirare faptul că la confluența secolelor XX-XXI

* aurisim_pian@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

interesul față de acest gen atât al compozitorilor români, cât și cel al compozitorilor basarabeni, a crescut în mod deosebit. Prin contribuțiile lor componistice, repertoriul formațiilor camerale este frecvent îmbogățit, acest fapt reflectându-se și în componența ansamblurilor camerale, realizate în prezent și prin asocierea unor instrumente eterogene din punct de vedere al construcției și al timbrului. Un rol semnificativ în acest sens le revine și surselor de inspirație, la care se apelează. Și una dintre surse, care oferă prețioase sugestii ritmice, coloristice, melodice, armonice, chiar și arhitectonic-sonore, se dovedește a fi jazz-ul, care a contribuit la dezvoltarea într-un sistem muzical de sinteză, original, a noi genuri muzicale: jazz-ul simfonic și cel cameral. Este un sistem care se remarcă prin extinderea universului sonor realizat prin lărgirea spectrului de procedee și tehnici componistice, prin utilizarea unor noi combinații instrumentale atât în ceea ce privește ansamblul, cât și din punct de vedere solistic (de obicei, cu preponderența instrumentelor de suflat). Se produce, totodată, o nouă relație între elaborarea componistică și stilul improvizatoric, prin promovarea unui nou tip de muzician-interpret, care îmbină în mod creativ, original, cele două laturi: creația și interpretarea.

În muzica românească, urmând exemplul strălucit al unor celebri compozitori americani sau europeni (George Gershwin, Darius Milhaud, Maurice Ravel, Igor Stravinski etc.) se întâlnesc multiple exemple în care compozitori contemporani au simțit nevoia lăuntrică a înnoirii, intuind extraordinarul potențial creator pe care îl oferă jazz-ul, al cărui spirit l-au și transpus în valoroase creații simfonice sau de cameră. Nu putem să nu amintim însă faptul că cel care a dat un prim imbold în acest domeniu și a creat importante reușite românești în domeniul jazz-ului simfonic și cameral a fost marele compozitor și interpret de jazz Richard Oschanitzky, al cărui discipol a fost și compozitorul ieșean Sabin Pautza. Mare admirator al lui Richard Oschanitzky, care l-a numărat printre idolii săi, este și compozitorul ieșean – Romeo Cozma. În creația celor doi compozitori – Sabin Pautza și Romeo Cozma – influența jazz-ului are un rol cu totul special.

Fiind atrasă în interpretările mele ca pianistă și de jazz, am descoperit în genul muzicii camerale cu influențe jazzistice, semnate de autori ieșeni, câteva valoroase lucrări pe care le-am inclus în repertoriul personal, printre care: *Grand Duo concertant pentru clarinet și pian* de Sabin Pautza și *Balkano Dance Trio pentru clarinet, corn și pian* de Romeo Cozma, lucrări care au avut un impact deosebit asupra publicului, bucurându-se de un real succes.

2. Sabin Pautza – *Grand Duo pentru clarinet în Sib și pian*

Compozitor și dirijor cu o carieră impresionantă în viața muzicală românească și internațională, profesor și manager, totodată, Sabin Pautza are o biografie ce se distinge prin dăruirea cu care a realizat pas cu pas o creație ce se remarcă prin originalitate și măiestrie. Muzician multilateral, Sabin Pautza în

Scanned with OKEN Scanner

vasta sa creaţie a sondat teritorii sonore diverse, fie în lucrări în care transfigurarea subtilă şi măiestrită a folclorului românesc are rezonanţe universale, fie în lucrări caracterizate prin „neoromantism cu intonaţii de blues sau jazz, ecouri din Bartók, Stravinski sau Şostakovici" (Sandu-Dediu, 2017, p. 7), dar şi muzică de divertisment sau *musical* şi muzică pentru teatru.

Născut pe 8 februarie 1943 la Câlnic – Reşiţa, Sabin Pautza s-a format la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, pe care l-a absolvit în 1965, avându-i ca mentori pe Marţian Negrea, Tudor Ciortea, Dumitru D. Botez, Emilia Comişel, pe Ştefan Niculescu, Aurel Stroe şi Ion Dumitrescu (compoziţie), dar, în special, pe Marin Constantin (fondatorul şi dirijorul corului *Madrigal*). Nu trebuie omis faptul că, încă din perioada studenţiei, Sabin Pautza orchestra melodii de muzică uşoară sub îndrumarea colegului său mai mare, celebrul muzician *de* jazz Richard Oschanitzky.

În 1970, s-a specializat în compoziţie şi dirijat la Accademia Chigiana din Siena, Italia, avându-i ca mentori pe Franco Donatoni, Bruno Maderna şi Franco Ferrara. A fost asistent şi lector universitar la Conservatorul „George Enescu" din Iaşi, între 1966-1984, unde a predat armonie şi compoziţie, de asemenea, a fost dirijor al Coralei „Animosi" şi al Orchestrei Simfonice a studenţilor – cu aceste două formaţii susţinând concerte de succes în România, Polonia şi Germania.

În urma obţinerii unei burse de studii din partea Uniunii Compozitorilor, Sabin Pautza pleacă în 1984 Statele Unite unde se şi stabileşte. Aici, în urma participării la un foarte sever concurs, a fost numit director artistic şi dirijor principal al celei mai vechi orchestre din New Jersey, Plainfield Symphony. „Potrivit mărturiilor sale, Sabin Pautza consideră însă că adevăratul său debut pe continentul american a avut loc în anul 1985, când, în prestigioasa sală Carnegie Hall din New York, s-a prezentat în dublă ipostază: aceea de dirijor la pupitrul Orchestrei New York University Symphony şi de compozitor. Primăria oraşului Plainfield l-a numit pe Sabin Pautza Cetăţean de Onoare al oraşului şi *Conductor Emeritus* pe viaţă al Orchestrei Simfonice, decretând ziua de 7 mai 2007, Ziua Sabin Pautza în Plainfield, o recunoaştere a activităţii sale de peste 20 de ani pusă în slujba comunităţii şi a prestigiului acestui oraş american" (Gorghiu, 2017).

Ca dirijor, Sabin Pautza a condus unele dintre cele mai renumite orchestre din Europa, America şi Australia, pe scene celebre: *Carnegie Hall* din New York, *Santa Cecilia* din Roma, *Frédéric Chopin* din Varşovia sau *Philharmonic Hall* din Sydney. A susţinut, totodată, cursuri la diferite universităţi americane, printre care Atlanta Institute of Music şi New York University, St. Rose University – Albany, New York, Rutgers University, New Jersey. Este profesor titular la Universitatea „Emanuel" din Oradea.

Numele lui Sabin Pautza figurează în *Who's Who in Music* (Cambridge, ediţiile 1980, 1984, 1990, 1996), precum şi în volumul *2000 de Americani*

Scanned with OKEN Scanner

Notabili, publicat de *American Biographical Institute*. Este membru al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, al ASCAP (Uniunea Compozitorilor Americani), membru al GEMA (Uniunea Compozitorilor din Germania) şi membru onorific al Biroului de Consilieri al Institutului Biografic American.

În 1996 a primit titlul onorific de Doctor în Muzică la London Institute for Applied Research. Sabin Pautza a obţinut însă şi titlul de Doctor în compoziţie al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. Este *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Valahia" din Târgovişte şi *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Eftimie Murgu" din Reşiţa. Sabin Pautza este, totodată, cetăţean de onoare al oraşului Plainfield din New Jersey, al oraşului Reşiţa şi al judeţului Caraş-Severin.

Din anul 2014, la Reşita se desfăşoară Concursul şi Festivalul Internaţional de interpretare pianistică şi compoziţie „Sabin Păutza", organizat de Societatea pentru Cultură METARSIS. La rândul său, Liceul de Artă din municipiul Reşiţa îi poartă numele. Firma Swift Music Group din Statele Unite i-a editat pe CD seria *Opera Omnia*, până în prezent fiind imprimate 15 CD-uri. De asemenea, editura muzicală *San Nicobian* din New York i-a publicat, în exclusivitate, partiturile.

Prin creaţia sa muzicală, indiferent de stilurile pe care le-a traversat, compozitorul Sabin Pautza a ştiut să-şi impună glasul său autentic, lucrările lui fiind preţuite deopotrivă de interpreţi şi public şi premiate atât în România, cât şi în America, fiindu-i atribuite: Premiul „George Enescu", al Academiei Române, Premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Marele premiu al Televiziunii Române, Premiul de Compoziţie al „Concursului Internaţional din Salt Lake City", Utah, Premiul „Rudolf Nissim" al Fundaţiei americane ASCAP, Marele premiu „Doctor Martin Luther King Jr." (pentru compoziţia *Chimes*). Cea mai recentă distincţie – Decoraţia Regală *Nihil Sine Deo* – i-a fost conferită de către Casa Regală a României în luna octombrie 2016.

Chiar dacă a trăit 33 de ani în America, Sabin Pautza declară pretutindeni: „Eu nu sunt compozitor american, eu sunt compozitor român nevoit să trăiască în exil. Acasă e acasă. La Reşiţa" (Chiţan, 2017).

Cu toate că acasă este România, Reşiţa, Sabin Pautza mărturiseşte că „America i-a deschis şi alte ferestre, alte uşi" (Chiţan, 2017), deoarece acolo a trebuit să scrie muzică pentru americani, pentru gusturile lor: „Adică muzică mai mult spre jazz, spre gospel, care să fie primită acolo" (Chiţan, 2017). O muzică, însă, despre care un critic de la New York Times, mărturiseşte autorul, scrisese într-o cronică: „Se vede că este scrisă de un român" (Chiţan, 2017). Întrebat fiind cum şi-a dat seama, acesta a mărturisit că „a fost coleg cu Lipatti, l-a cunoscut pe Enescu. Nu puteam să mă ascund, spune Pautza, erau nişte lucruri acolo care mă trădau" (Chiţan, 2017).

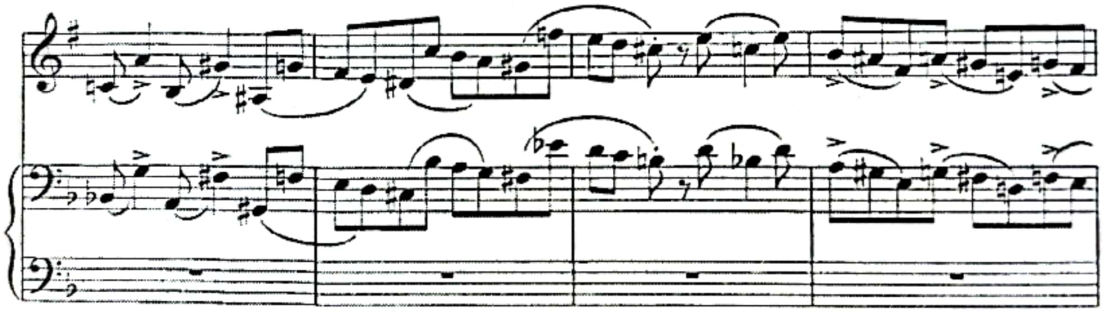
Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, Pautza a absorbit avid, s-ar putea spune, elemente ale muzicii americane făurindu-şi un limbaj în care se întrezăreşte o simplitate premeditată, transparenţă şi o pronunţată clarificare a mijloacelor de expresie, fapt ce se vădeşte clar în lucrările sale inspirate din folclorul negro-spirituals şi jazz, aşa încât însuşi marele Leonard Bernstein i-a încredinţat pagini din muzicile *show*-urilor sale de pe Broadway, printre care şi musical-ul *West Side Story*, pentru a fi reorchestrate sub forma unor suite, care să poată fi interpretate în sălile de concert.

Lucrările lui Sabin Pautza, precum: *Divertisment nr. 2* (*Silent movie – a rag time*, *Bossa-Nova*, *Charleston*, *Tango*, *Fiesta*), *Divertisment nr. 3* (*Capriccio*, *Ragtime*, *Cha-Cha*), care pot fi interpretate în diferite variante instrumentale sau orchestrale, excepţionalul *Concert pentru saxofon şi orchestră*, cât şi numărul mare de lucrări vocale şi corale în stil *gospel* etc. demonstrează o scriitură colorată, demonstrează talentul, harul cu care autorul lor a ştiut să pună în valoare sonorităţi, armonii şi ritmuri de inspiraţie jazzistică, dar şi o bogăţie a orchestraţiei cu o gamă largă a instrumentelor de suflat şi percuţie.

Acestor lucrări li se alătură şi *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*[1], partitură dedicată, în 14 februarie 2013, profesorului Doru Albu şi discipolilor săi.

Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian se distinge prin acel *swing* caracteristic muzicii americane de jazz, realizat în special prin ritmul sincopat ce impune pulsul ritmic specific, cu accente speciale care sunt impuse formulelor de sincopă sau pe jumătatea timpilor accentuaţi şi neaccentuaţi.



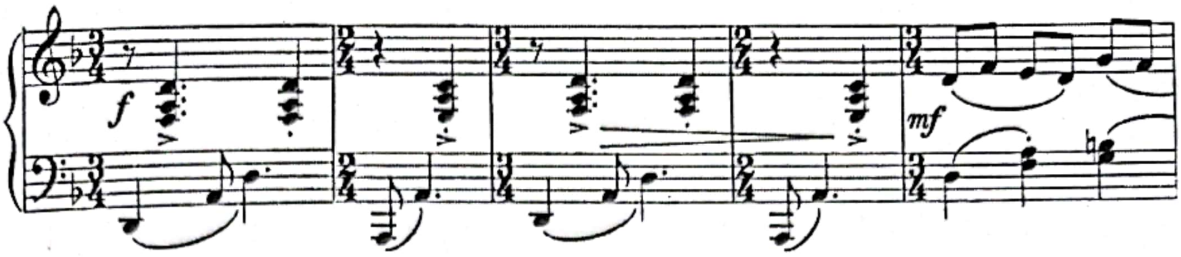
Ex. 1 Sabin Pautza, *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*, ms. 12-15

Compus în tonalitatea *re minor*, iniţial în măsura binară de 4/4, pe parcursul desfăşurării discursului muzical, pe lângă formule ritmice sincopate şi accente, pentru a impune şi a susţine ritmul sincopat, autorul utilizează frecvent măsuri alternative, realizând o îmbinare binar-ternar.

Spre exemplu, în măsura 23, când pianul solo intervine într-o alternanţă de 4 măsuri: 3/4 – 2/4, dar se fixează în cea de a cincea pe ritmul ternar de 3/4, se impune şi mai pregnant din acest moment ritmul sincopat:

[1] Un fragment din *Grand Duo* de Sabin Pautza a fost interpretat în spectacolul „*Nichita 100% iubire*", care a fost realizat împreună cu actorii Octavian Jighirgiu şi Laura Bilic şi prezentat publicului din Iaşi, Suceava, Vatra-Dornei, Bistriţa-Năsăud şi Chişinău.

Scanned with OKEN Scanner



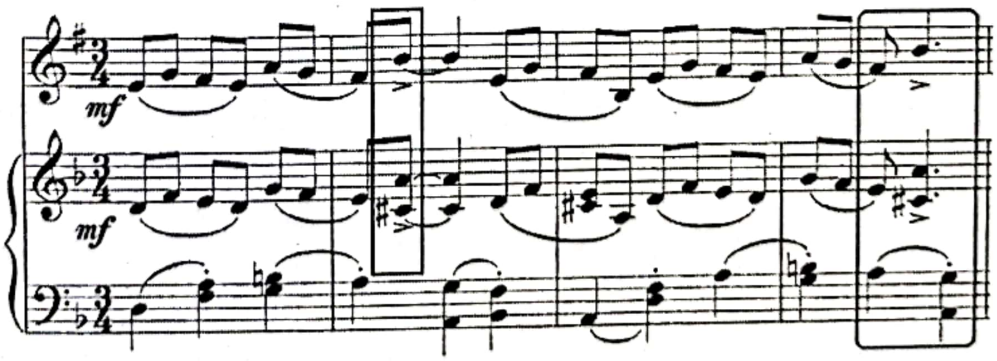
Ex. 2 Sabin Pautza, *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*, ms. 23-27

Alternanţa ritmurilor ternar-binar se menţine de-a lungul întregii desfăşurări a discursului muzical, ceea ce implică o deosebită atenţie din partea soliştilor, inclusiv în ceea ce priveşte sincopele şi accentele care abundă de-a lungul întregului discurs muzical. Este imperios necesar, spre exemplu, ca unisonul din debutul *Duo*-ului să fie bine studiat de interpreţi, astfel încât chiar de la primele optimi să se atingă acel *swing* indicat de tempo.

După ampla *Introducere* realizată în unison de clarinet şi pian la mâna dreaptă (în registrul grav), din măsura 27 începe expunerea, în ritm ternar, a *Temei Refren* – o frază simetrică, compusă din 2 segmente de 4 măsuri, intonată în *quasi-unison* de clarinet şi de pian la mâna dreaptă, pe care se construieşte întreg eşafodajul acestui, am putea aprecia, „original" ***Rondo-Sonată***, a cărui structură se prezintă astfel:

Introd.(ms. 1-22) – ***tranz.*** (ms. 23-26) – **A (Ref.)** (ms. 27-34) – **B (Cuplet)** (ms. 35-90) – **A (Ref.)** (ms. 91-106) – ***tranz.*** (ms. 107-115) – **C (Dezvoltare)** (ms. 116-176) – ***tranz.*** (ms.177-180) – **Repriza** – **Introd.** (ms.181-187) – ***tranz.*** (ms. 188-193) – **A (Ref.)** (ms. 194-201) – **B variat (Cuplet)** (ms. 202-289) – **A (Ref.)** (ms. 290-305) – **D (Dezv.)** (ms. 306-417) – ***tranz.*** (ms. 418-425) – **A (Ref.)** (ms. 426-433) – **B variat** (ms. 435-489) – **A (Ref.)** (ms. 490-497) – ***tranz.*** (ms. 498-504) – **Final (Coda)** (ms. 505-601).

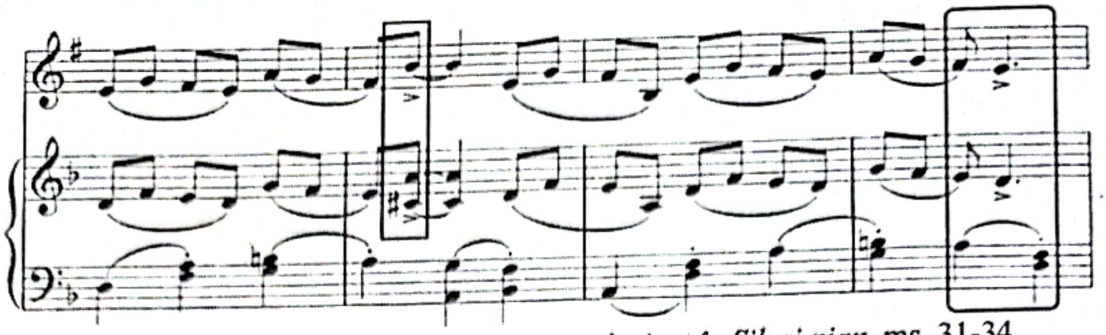
Tema Refren, cu o melodică simplă, dar sincopată, este alcătuită dintr-o frază simetrică de 8 măsuri, cu 2 segmente egale ca dimensiune. Primul segment se încheie pe acord de dominantă, *La major*:



Ex. 3 Sabin Pautza, *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*, ms. 27-30

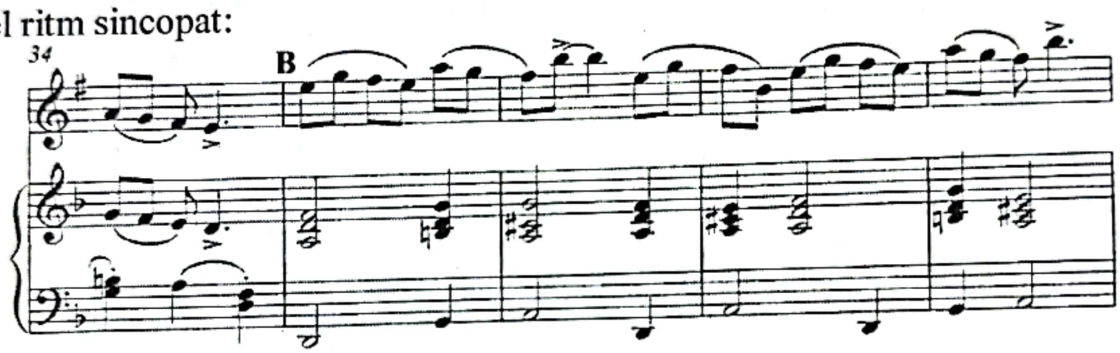
Se repetă identic, cu încheiere clară pe acordul tonicii, *re minor*:

Scanned with OKEN Scanner

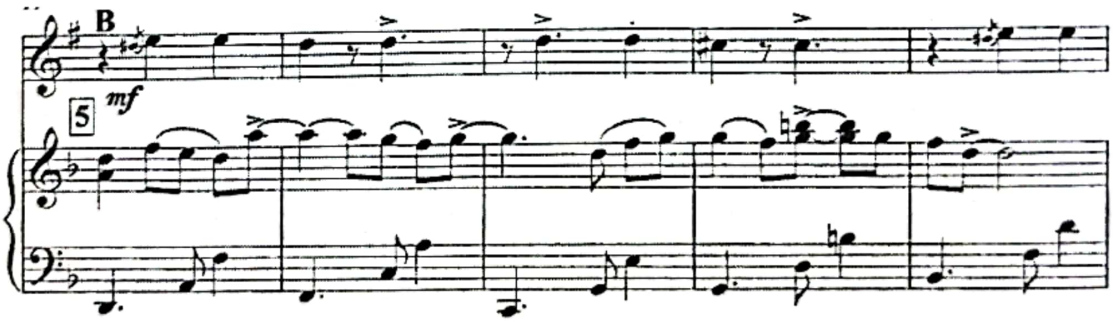


Ex. 4 Sabin Pautza, *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*, ms. 31-34

După ampla introducere în unison a celor două instrumente: clarinet şi pian şi un moment de tranziţie oferit mai întâi clarinetului, apoi pianului, începe o secţiune *Expozitivă* în care *Tema* – prezentată mai sus, intonată de ambele instrumente, care constituie şi *Tema Refren* **A** – este continuată cu un *Cuplet* **B**. Aici, tema este prezentată alternativ – de clarinet acompaniat de pian şi invers, aşa cum se poate observa din 2 scurte exemple, păstrându-se mereu acel ritm sincopat:



Ex. 5 Sabin Pautza, *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*, ms. 34-38, clarinet acompaniat de pian



Ex. 6 Sabin Pautza, *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*, ms. 39-43, pian cu acompaniament de clarinet

După revenirea *Temei Refren* – **A**, prezentată din nou în unison de cele două instrumente şi un episod de tranziţie a clarinetului, *Cupletul* **C** (ms. 116), care urmează, are caracterul unei ***Dezvoltări*** realizate pe variaţii ale motivelor atât la pian, cât şi la clarinet, prin secvenţări, variaţiuni ritmice, armonice şi

Scanned with OKEN Scanner

melodice şi dialoguri între cele două instrumente. Dar fiecare început de temă din dialog trebuie reliefat cu precizie de fiecare interpret.

Foarte importantă în interpretare este atenţia ce trebuie conferită tempo-urilor, deoarece alternanţa momentelor care se desfăşoară în diferite viteze sugerează, întrucâtva, senzaţia improvizatorică specifică jazz-ului.

Tempo-ul propus iniţial de autor este ♩ = 160, dar, după un prim *accelerando* al clarinetului solo (realizat şi într-o alternanţă de măsuri: 3/4, 2/4 cu stabilire pe 4/4) înainte cu 4 măsuri de reper 10, la intrarea pianului, tempo-ul ♩ devine = 165. Pianistul trebuie să aibă în vedere atât schimbarea metrului (2/4/ în 4/4), cât şi desenul ritmic care cere realizarea sincopelor cu precizie. De asemenea, începând din ms. 126 se impune un *accelerando* gradual, pentru a se atinge în ms. 130 (la reper 11), tempo-ul cu ♩ = 175. De altfel, secţiunea care debutează începând cu reperul 11 reprezintă un moment mai dificil din cauza semnelor de alteraţie care abundă, a cromatismelor şi a acordurilor dense. Din punct de vedere al ansamblului, la reperul 12 discursul muzical solicită o atenţie deosebită interpreţilor în ceea ce priveşte momentele de dialog dintre instrumente, pentru ca acestea să fie eficient puse în valoare.

Înainte cu 3 măsuri de reperul 15 (ms. 175), în *rallentando poco a poco*, Tempo-ul revine la ♩ = 160. Aşadar, o pendulare a tempo-urilor, în care se înscrie, într-un *Meno mosso* (ms. 175), şi un scurt fragment care urmează, cu ♩ = 145, de fapt un dialog în motive scurte între pian la mâna dreaptă şi clarinet, pe parcursul a 2 măsuri, continuat de intervenţia solo a pianului, care se încheie pe coroană.

Foarte interesant este faptul că, după acest episod dezvoltător, autorul specifică revenirea la *Tempo primo* (m. 181), la o falsă *Repriză*, care readuce şi viteza tempo-ului iniţial: ♩ = 160, ce se menţine până aproape de final. *Introducerea*, *Refrenul* **A** şi *Cupletul* **B**, căruia îi mai aplică însă o scurtă încheiere în care utilizează în aceeaşi manieră elemente din *Tema Refren* **A** sunt continuate cu un *Cuplet* **D** (ms. 306), care debutează cu un scurt dialog clarinet – pian.

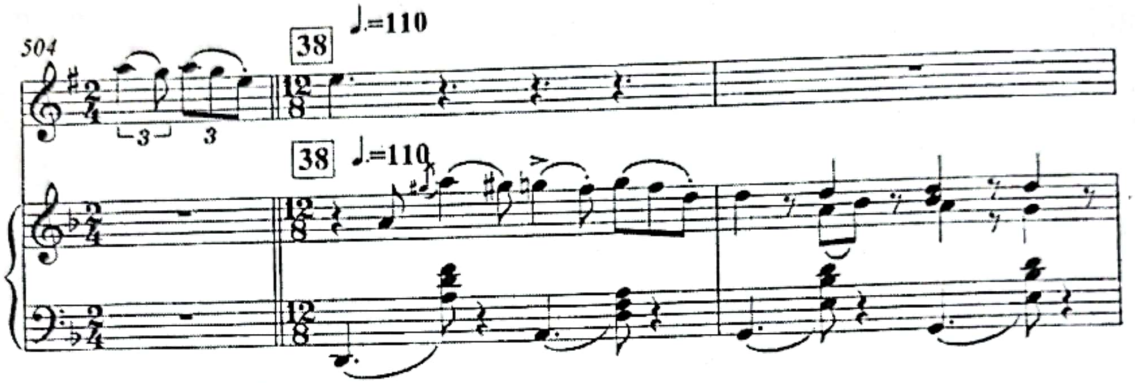
Cupletul **D** (ms. 306-425) este o piatră de încercare pentru ambii interpreţi deoarece începând cu reperul 24 aceştia întâmpină probleme deosebite, atât din punct de vedere ritmic (sincope, pauze, metru binar în alternanţă cu metru ternar), cât şi în ceea ce priveşte realizarea interpretării de ansamblu în care clarinetul deţine conductul melodic, iar pianul acompaniamentul cu acorduri placate în valori de pătrime sau pătrime cu punct.

De la reperul 27 până la reperul 32 discursul se desfăşoară însă sub forma unui dialog continuu între cele două instrumente, creându-se o atmosferă mai lirică, în caracter de *blues*. Revenirea *Refrenului* într-o configuraţie mai amplă readuce pentru moment şi acel *swing* specific. La reperul 37, intervine însă brusc, din nou în *Meno mosso*, o rărire a tempo-ului: ♩ = 145, apoi, după

Scanned with OKEN Scanner

un *ritenuto* în expunerea solo a clarinetului, la reperul 38 (ms. 504), discursul este continuat de pianul solo cu o amplă expunere, de astă dată în măsură binară de 12/8 (♩ = 110). Acest fapt impune un alt ritm *Finalului*, într-un balans de *blues* al cărui debut este încredinţat pianistului, care în ms. 508-510 trebuie să marcheze foarte bine sincopele.

În *Final*, tempo-ul se accelerează într-o creştere dinamică – *poco a poco, crescendo molto* – de la ***mp*** la ***f – ff – fff***, pe care cei doi interpreţi trebuie să o gestioneze cu grijă, atât în ceea ce priveşte intensitatea sonoră, cât şi din punct de vedere agogic.



Ex. 7 Sabin Pautza, *Grand Duo pentru clarinet în Sib şi pian*, ms. 504-506

Toate indicaţiile de agogică şi dinamică, pe care autorul le-a consemnat în partitură şi care trebuie respectate, au rolul de a contribui la punerea în valoare plenar a acestei muzici antrenante, de aceea este necesar ca cei doi solişti trebuie să ţină cont de plasarea fiecărui accent în parte, a *legato*-urilor de expresie, a alternanţelor dinamice şi de tempo. Dar, savoarea, frumuseţea acestei piese este amplificată şi de scurtele dialoguri dintre clarinet şi pian, de susţinerea ritmică a pianului sau de micile *glissando*-uri şi *slap tongue*, şi multitudinea apogiaturilor existente în discursul melodic al clarinetului.

3. Romeo Cozma – *Balkano Dance Trio*

Romeo Cozma este astăzi un nume de referinţă în jazz-ul românesc, fiind primul muzician din România care a primit titlul de doctor în muzică în domeniul jazz-ului, obţinut în anul 2004, la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca cu tema *Ipostaze ale jazz-ului în creaţia muzicală proprie*.

Născut la 13 noiembrie 1955 în Bucureşti, Romeo Cozma a făcut primii săi paşi spre o carieră în muzică studiind pianul la Liceul de Artă „Octav Băncilă" din Iaşi. A urmat apoi cursurile Facultăţii de Compoziţie, Muzicologie, Dirijat şi Pedagogie din cadrul Universităţii de Arte „George Enescu", Iaşi, specializându-se în pedagogie muzicală şi compoziţie sub

Scanned with OKEN Scanner

îndrumarea unor renumiţi maeştri ai muzicii româneşti, precum Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Pautza, care au avut o importantă influenţă asupra carierei sale de compozitor.

Fiind fascinat încă din liceu de sonorităţile deosebite ale jazz-ului, realizate printr-un alt tip de limbaj muzical decât cel învăţat în şcoală, un limbaj care se bazează pe improvizaţie şi inspiraţie, dar şi pe cunoştinţe muzicale temeinice şi profesionalism, Romeo Cozma s-a dedicat cu pasiune acestui gen, printre idolii săi numărându-se Chick Corea, Herbie Hancock, Dave Brubeck, Richard Oschanitzky.

Figură reprezentativă în lumea muzicii ieşene, Romeo Cozma s-a remarcat de-a lungul anilor ca un talentat pianist, compozitor, aranjor şi lider al grupului *Studio-Jazz-Quartet*, prezenţa sa pe diferite scene din România şi din străinătate (Republica Moldova, Germania, Franţa, Austria, Italia, Belgia, Suedia, Statele Unite ale Americii etc.) având un impact deosebit, surprinzând audienţa prin creativitate, printr-o diversitate a formulelor abordate, de la pian solo la *combo* şi *big band*, dar şi ca pianist solist alături de orchestre simfonice.

În 1979, la o lună de la trecerea în lumea umbrelor a marelui jazzman român Richard Oschanitzky, unul dintre idolii pe care i-a avut în formarea sa muzicală, Romeo Cozma a înfiinţat la Casa de Cultură a Studenţilor din Iaşi *Clubul Muzical de Jazz „Richard Oschanitzky"*, care a avut ca scop atât promovarea creaţiei marelui compozitor, cât şi a muzicii moderne româneşti, dar şi dezvoltarea de abilităţi în acest domeniu pentru studenţii doritori de la toate universităţile din Iaşi.

Din 1991 Romeo Cozma este membru al Uniunii Compozitorilor din România, care i-a acordat şi două premii, în 1995 şi 1999, pentru compoziţiile sale în muzica de jazz.

În prezent, Romeo Cozma este profesor univ. dr. la Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi unde, din 1994, a înfiinţat în cadrul *Facultăţii de Muzică*, specializarea *Jazz şi Muzică uşoară*, pe care o coordonează, mulţi dintre absolvenţii acestei secţii reuşind să se remarce pe plan naţional şi internaţional, activitatea sa didactică de aproape trei decenii concretizându-se şi în editarea unor volume dedicate muzicii de jazz, precum: *Universul muzicii de jazz*, *Stiluri de compoziţie în muzica de jazz*, *Teme de jazz* – vol. I, în lucru aflându-se *Teme de jazz* – vol. II.

Cu o activitate prodigioasă în domeniul didactic şi interpretativ, Romeo Cozma se remarcă însă în mod special în domeniul compoziţiei cu o creaţie deosebit de bogată, în diferite genuri: muzică de jazz, muzică pop, muzică electronică, muzică pentru scenă, lucrări orchestrale şi camerale etc. *Blues*, *Fantezie în ritm de swing*, *Culorile lacrimei*, *Vals*, *Balkano dance*, *Gravitaţii*, *Samba*, *Nostalgie*, *Visul Şeherezadei*, *Suita negro - spirituals*, *Fantezie pentru cvartet de clarinete*, *Sonata pentru pian*, *Jazzissimo pentru ansamblu de viole*, *Divertisment pentru orchestră* – sunt doar o parte din partiturile cărora le-a dat

Scanned with OKEN Scanner

viaţă. Amintim, totodată, câteva din CD-urile sale editate: *Solo piano...in Paris*, *Blue Note* şi *Tribute to Dave Brubeck*, în care sunt înmănuncheate o parte din creaţiile sale originale, realizări ale artistului matur, care a sintetizat experienţe trăite într-o muzică sensibilă şi imaginativă, meditativă şi exuberantă.

Concepută iniţial pentru cvartet de clarinete cu titlul *Orient expres*, piesa *Balkano Dance Trio* a fost aranjată, ulterior, special pentru un trio eterogen: clarinet, corn şi pian, cu scopul de a fi interpretată în cadrul celei de a 54-a ediţii a *Festivalului Internaţional al Muzicii de cameră* de la Plovdiv, Bulgaria[2].

Piesa este concepută într-o formă tristrofică: **A – B – A'- Coda**, desfăşurată astfel:

A

Introducere (ms. 1-4) – **a** (ms. 5-18) – $\mathbf{a_1}$ (ms. 19-29) – $\mathbf{a_2}$ (ms. 30-43) – $\mathbf{a_3}$ (ms. 44-54)

B

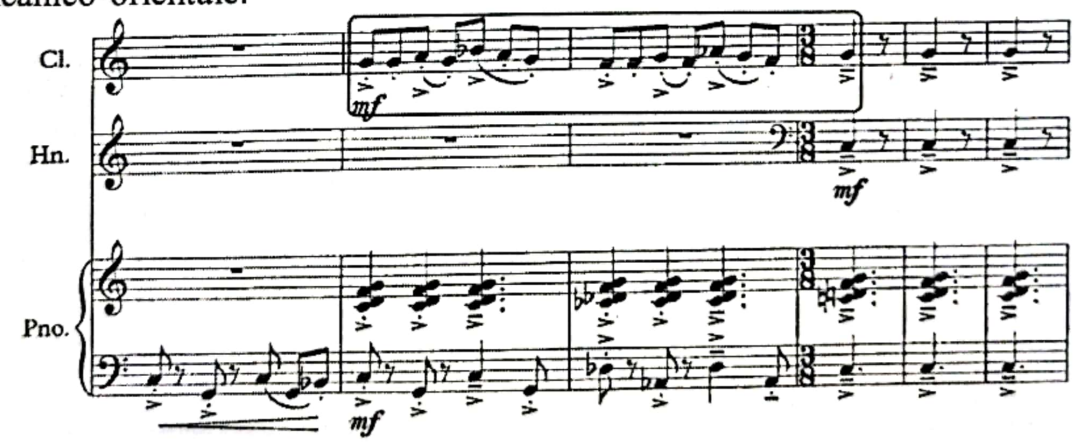
tranziţie (ms. 55-59) – **b** (ms. 60-73) – $\mathbf{b_1}$ (ms.74-83) – $\mathbf{b_2}$ (ms. 84-96)

A'

tranziţie (ms. 97-105) – **a'** (ms. 106-118) – $\mathbf{a'_1}$ (ms. 119-130) – $\mathbf{a'_2}$(ms. 131-144)- $\mathbf{a'_3}$ (ms.145-1152)

Coda (ms. 153-157)

Ceea ce frapează chiar de la început, după introducerea sacadată a pianului, este ***Tema*** expusă de clarinet în ***mp***, pe care se va construi întregul discurs melodic, o temă cu o linie melodică simplă, realizată pe trepte alăturate, cu accente şi sincope, în măsura de 7/8, în ritm *aksak*, ce-i conferă sonorităţi balcanico-orientale:



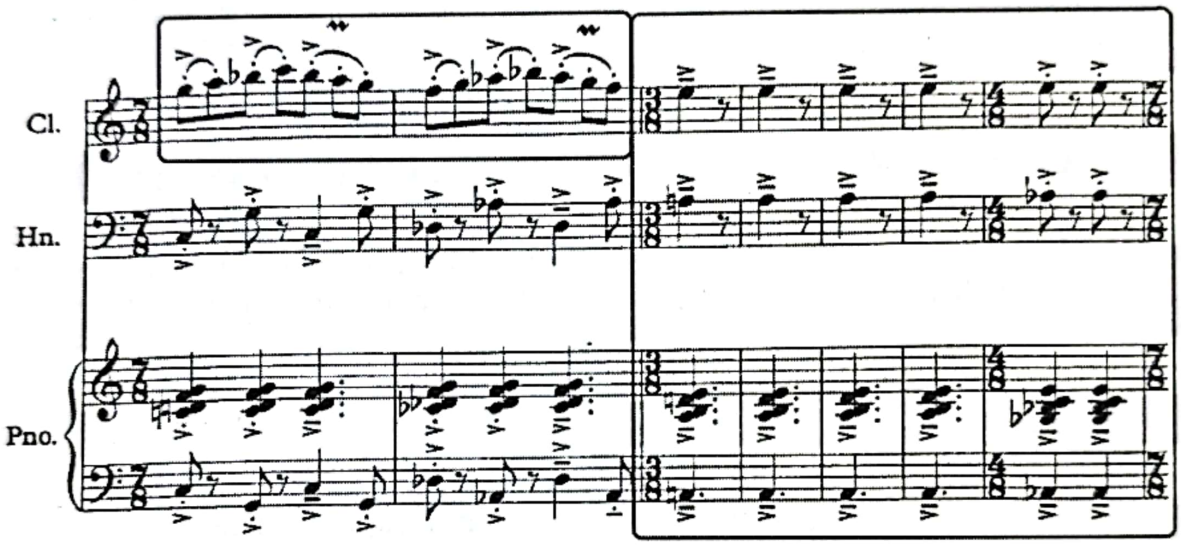
Ex. 8 Romeo Cozma, *Balkano Dance Trio*, ms. 4-9

[2] Piesa *Balkano Dance Trio* a fost interpretată în data de 15 iunie 2018, în cadrul *Festivalului Internaţional de Muzică de cameră* de la Polvdiv, Bulgaria, într-un recital susţinut la Muzeul etnografic de trio-ul *Academik*, alcătuit din Mihai Ailenei-clarinet, Petrea Gîscă-corn şi Aurelia Simion-pian. Referiri la acest recital, semnate Polia Paunova-Tosheva, au apărut în articolul *54-ti Mejdunaroden festival na kamernata muzika v Plovdiv*, publicat în revista Uniunii muzicienilor şi dansatorilor bulgari *Muzikalini horizonti*, nr. 7/2018, pp. 13-14.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea debutează în măsura de 7/8, într-un tempo rapid ♩ = 170, care se menţine pe tot parcursul discursului melodic, autorul utilizând însă şi frecvente schimburi ale măsurilor de: 7/8 – 3/8 – 4/8 – 4/4. În *Final* sugerează şi un intens *accelerando* în 7/8.

Un caracter aparte oferă piesei momentele sacadate, cu puternice accente *tenuto* ale celor trei instrumente, interpuse, de obicei, în strofele **A** şi **A'**, între solo-urile clarinetului. Aceste momente sunt scrise în măsurile de 3/8 şi 4/8, ce anticipă măsura de 7/8 în care sunt prezentate toate aceste solo-uri ale clarinetului. De remarcat şi faptul ca melodica expusă de clarinet conţine, de obicei, multe accente, sunete *staccato-legato*, *mordente* şi uneori mici *glissando*-uri, ce conferă acea sonoritate specific orientală:

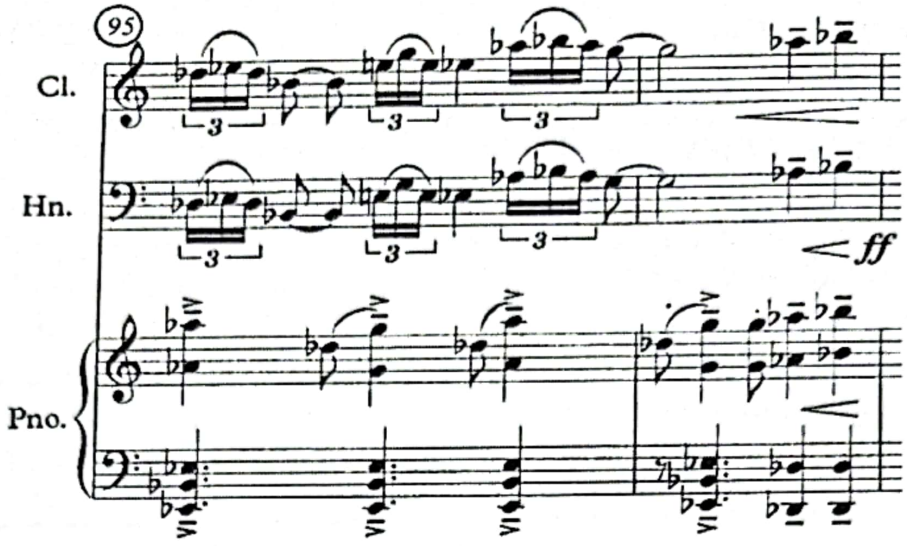


Ex. 9 Romeo Cozma, *Balkano Dance Trio*, ms. 10-16

Din măsura 60, când începe strofa **B**, în secţiunea solistică a pianului autorul solicită un *tenuto* accentuat, cu multă pedală. Ceea ce caracterizează această strofă este dialogul în care sunt antrenate toate cele trei instrumente. Dar trebuie avută în vedere şi realizarea celor două momente din măsurile 71 şi 91, în care pianul şi clarinetul trebuie să execute împreună un acord în *sfz* ce necesită un atac precis.

Totodată, în intervenţiile solistice ale pianului desfăşurate între măsurile 74-78 şi 84-88, sincopele se vor interpreta cu mai multă lejeritate. În măsura 95, înaintea tranziţiei spre Strofa **A'**, trebuie depăşit cu uşurinţă acel moment dificil din punct de vedere ritmico-melodic şi al cântului în ansamblu, dificil în special pentru cele două instrumente de suflat:

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 10 Romeo Cozma, *Balkano Dance Trio*, ms. 95-96

Coda *trio-ului*, cu un intens *accelerando* şi *crescendo* spre ***ff***, este finalizată pe un ultim acord care trebuie realizat într-un accentuat ***sfz***.

Balkano Dance Trio a lui Romeo Cozma, o piesă într-un stil jazzistic cu influenţe balcanico-orientale de mare efect, se bucură întotdeauna de un veritabil succes la public, atât în versiunea pentru cvartet de clarinete (*Orient expres)*, cât şi în versiunea pentru trio eterogen: clarinet, corn, pian.

4. Concluzii

Prin abordarea acestor două creaţii de inspiraţie jazzistică, care aparţin compozitorilor ieşeni Sabin Pautza şi Romeo Cozma, lucrări incluse în repertoriul personal, am dorit a realiza, pe lângă o prezentare de ansamblu a autorilor celor două lucrări (*Grand Duo* şi *Balkan Dance Trio*) şi o evidenţiere a particularităţilor de gen şi de stil ale lucrărilor respective. Atât analiza structurală şi relevarea unor probleme interpretative ale lucrărilor amintite, cât şi propunerile şi sugestiile personale în soluţionarea unor dificultăţi tehnice sau recomandările referitoare la expresivitatea muzicală pot constitui un suport practic în abordarea repertoriului utilizat şi în procesul didactic.

Referinţe

Chiţan, S. (2017). *Compozitorul și dirijorul Sabin Păutza: „America mi-a deschis alte ferestre și alte uși însă acasă este Reșița.* Preluat din: https://adevarul.ro/cultura/arte/compozitorul-dirijorul-sabin-pautza--america-mi-a-deschis-alte-ferestresi-alte-usi-insa-acasa-este-resita

Cozma R. (2006). *Universul jazz-ului.* Iaşi: Editura Artes.

Scanned with OKEN Scanner

Cozmei, M. (2010). *Existenţe şi împliniri. Dicţionar biobibliografic*. Iaşi: Editura Artes.

Gorghiu, A. (2017). *Sabin Pautza diagnosticat de americani ca workaholic*. Preluat din: *Cotidianul.ro*, 27 March 2017, https://www.cotidianul.ro/sabin-pautza-diagnosticat-de-americani-ca-workaholic/

Sandu-Dediu, Valentina (2017). *Prolog*, în *Sabin Pautza, Maestrul*, Daniela Caraman Fotea (Ed.). Bucureşti: Editura Palimpsest.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiţia balcanică în jazz-ul contemporan. Anatoly Vapirov

ALEX VASILIU
Universitatea Naţională de Arte „George Enescu" Iaşi
ROMÂNIA*

Rezumat: Caracterul folcloric al începuturilor jazz-ului a fost stabilit de toţi cercetătorii muzicii clasice americane. Afro-americanii aduşi ca sclavi pe teritoriul Americii de Nord, emigranţii europeni legaţi de propriul repertoriu folcloric, cântecele din revistele muzicale de pe Broadway devenite succese naţionale – pot fi considerate primele trei valuri care au influenţat fundamental istoria muzicii de jazz. Conservarea manierei clasice şi moderne de improvizaţie şi aranjament nu a fost o soluţie pentru muzicienii de jazz autentici, preocupaţi permanent de înnoirea modului lor de expresie. După cum s-a întâmplat în genurile academice, efectul experimentelor a fost mai ales de a îndepărta publicul, capacitatea sa de a înţelege şi empatiza cu noile „produse" muzicale (în special cele din aria stilistică „free") fiind descurajantă. Zonele care mai aveau ceva original de spus în domeniul jazz-ului au rămas culturile arhaice, tradiţionale din Europa de Est, Asia, Orient. În comparaţie cu lucrări folclorice din zone foarte îndepărtate, cultura muzicală a Balcanilor are avantajul diversităţii, uşurinţa de receptare a melodiilor, ritmurilor şi sonorităţii instrumentale. Unul dintre cei mai importanţi arhitecţi ai etno-jazz-ului este Anatoly Vapirov. Un muzician cu educaţie clasică, autor de concerte, muzică de scenă şi coloane sonore, un cunoscător deplin al modului clasic de improvizaţie ca interpret la saxofon şi clarinet, Anatoly Vapirov şi-a dedicat decade din viaţă cercetării culturii muzicale arhaice a Balcanilor, pe care a tradus-o în limbajul dual jazz – academic, în ipostazele lucrărilor predeterminate, cu partitură, şi a lucrărilor improvizate – ca solist, în formaţii sau în big-band-uri. Prezentul studiu se concentrează asupra reliefării tehnicilor de limbaj, subliniind calităţile artistic-estetice ale muzicii semnate de Anatoly Vapirov.

Cuvinte cheie: etno-jazz, Iancsi Körössy, Richard Oschanitzky, jazz slav, jazz balcanic.

1. Introducere

De câteva decenii, muzica de divertisment, genurile academice, jazz-ul sunt marcate de melodiile, ritmurile şi sonorităţile folclorice. Dacă, în urmă cu trei-patru decenii frazele melodice lirice, evocatoare, de provenienţă asiatică sau arabă expuse la instrumente de suflat susţinute ritmic de instrumente de percuţie provenind din zonele menţionate doar ilustrau muzical acţiunea şi imaginile din natură alese de regizorul unor filme artistice, astăzi tradiţia Orientului, a Balcanilor afectează şi „reţeta" stilului componistic academic vest-european, marchează puternic nucleul generator, creaţia spontană a

* alexvasiliujazz@gmail.com

Scanned with OKEN Scanner

jazzmenilor. Este o realitate ce depăşeşte deja trecuta jumătate de secol 1967-2017, ieşită din limitele unui fenomen, devenită o constantă a culturii. Voi menţiona câteva jaloane din evoluţia tipului de muzică ales spre cercetare.

Trebuie evocat în primul rând *Art Ensemble of Chicago*, apărut în chiar patria dintâi a jazz-ului, localizat încă din anul apariţiei şi menţinut de istorici în zona experimentelor deceniului 1961-'70. Numite *New Thing*, *Free Jazz* sau *Avangardă*, producţiile acestui grup se orientau din nou şi spre folclorul african, aşa cum au procedat la îmbinarea secolelor XIX-XX primii muzicanţi de jazz urmaşi ai sclavilor de pe Continentul Negru, aduşi în America de Nord. Însă relaţia cu arta muzicală tradiţională africană a fost de mai lungă durată, mai profundă. Fondat în 1966 dar numit abia trei ani mai târziu *Art Ensemble of Chicago*, grupul „distribuia" improvizaţiilor (ce mixau reminiscenţe melodico-ritmice ale primului stil propriu jazz-ului modern, *bop*, cu invenţia aproape total liberă de tip *free*) instrumente de percuţie şi melodii scurte, simple, aparţinând zonei matrice. Publicul american şi european lua cunoştinţă în anii 1966-1969 cu instrumentarul bogat, cu costumele la fel de inedite reprezentând cultura arhaică africană. Dintr-o serie lungă de producţii înregistrate de-a lungul a peste o jumătate de secol, pot fi alese ca exemple *Promenade: Cote Bamako 1*[1] (mai mult un spectacol al percuţiei locale din Mali), *Chi-Congo*[2], *Toro* (o uimitoare combinaţie a percuţiei africane şi spaniole cu tipul modern de cânt jazzistic la trompetă)[3].

2. Etno-jazz românesc

Ţinând seama de vechimea documentelor sonore disponibile în momentul de faţă, primele inserţii substanţiale ale folclorului muzical în limbajul jazz-ului s-au manifestat în România. Cu câţiva ani în urmă am descoperit o serie de înregistrări din 1956, considerate pierdute, ale formaţiei pianistului român de origine maghiară Iancsi Körössy, născut la Cluj în 1926[4]. În timpul unui recital cu public susţinut de cvartetul său au fost imprimate[5] piesele *În grabă* şi *La Horă*[6]. Timp de un deceniu, el s-a dovedit singurul jazzman român interesat de melodica, armoniile şi ritmul folclorului ţării în care s-a născut, mai ales folclorului citadin.

---

[1] Albumul *Urban Bushmen*, ECM, 1982.
[2] Albumul omonim, Decca, 1972.
[3] Albumul *The Spiritual*, Freedom, 1972.
[4] Prenumele său apare în presă, pe discurile înregistrate în România şi în lume sub diferite forme. Stabilit din 1969 în America de Nord, muzicianul a preferat forma „Jancy".
[5] Piesele au mai fost imprimate de autor în alte formule de componenţă în anul 1967 (Radio România) şi după 1989, când s-a reîntors în ţara natală.
[6] Aceste piese au fost editate prima dată pe cd-ul ce însoţeşte volumul Alex Vasiliu: *Jazz în România - Jazz Românesc, vol. I Jancy Körössy*, Editura Artes, Iaşi, 2014.

Scanned with OKEN Scanner

1969, an inclus perioadei de expansiune a stilurilor free şi etno marcând *culoare* ale avangardei mondiale (nu numai jazzistice), a însemnat editarea albumului *Identification* la casa germană de discuri MPS (*Most Perfect Sound*). Titlul discului este semnificativ în privinţa originii autorului-interpret şi a elementelor inedite de limbaj muzical. Atunci au intrat prima dată în circuitul jazzistic mondial melodia-ritmul tradiţionale româneşti prin înregistrarea piesei *Hora de la Viziru*, o melodie de joc aleasă de Körössy din zona Brăilei. Reeditat de mai multe ori, acest disc este considerat unul dintre cele mai importante din lume pentru valoarea pianistului Körössy, un model în privinţa înţelegerii adevăratului principiu fundamental al stilului free, de libertate controlată, o modalitate originală de adecvare a concepţiei jazz-ului american la particularităţile unei zone etno-culturale depărtată de patria mamă a acestei arte. Rezident mai mult de două decenii în Statele Unite ale Americii, Jancy[7] Körössy a lăsat de multe ori filonul muzical tradiţional românesc să-i alimenteze creaţiile spontane pe claviatură. O ultimă şi impresionantă dovadă a relaţiei fericite a jazz-ului american, a concepţiei academice europene postromantice şi impresioniste, a modalităţilor româneşti de închegare a discursului muzical o constituie seria înregistrărilor de pian solo realizate în Atlanta, Statele Unite ale Americii, în anul 1975, editate după 38 de ani pe un dublu cd[8].

Începând din 1967, filonul muzical tradiţional românesc i-a interesat pe câţiva dintre jazzmeni români de elită. În acel an, Richard Oschanitzky a înregistrat trei piese: două cu motive melodice inventate de el în stil folcloric – *Rustica*, *Dans*[9] – şi una având ca motiv de inspiraţie melodia *Pe deal pe la Cornăţel*[10]. Richard Oschanitzky a fost muzicianul de jazz cel mai sensibil la ofertele melodice, ritmice şi sonore ale folclorului. În anii 1967-1968 el a parcurs o primă etapă a relaţiei folclor-jazz prin expunerea temei originale pe ritm swingat şi dezvoltarea improvizaţiei în stil jazzistic american cu păstrarea cifrajului armonic ce nu trăda motivul melodic originar. În 1969, el a trecut la a doua etapă, sensibil superioară, a inventării motivului melodic în stil folcloric arhaic românesc şi secuiesc, păstrând bazele ritmice inedite, improvizaţiile spontane în stilurile bop şi free. Originalitatea lui Oschanitzky în raport cu creaţiile combo-ului *Art Ensemble of Chicago* şi ale pianistului Vagivmustafa Zadeh, pe care le-a ascultat în chiar momentele apariţiei discurilor ce le purtau numele (1966, 1968) a crescut prin multiplicarea surselor sonore până la amploarea

[7] Stabilit în America de Nord, muzicianul şi-a adaptat prenumele patriei adoptive.
[8] *American Impressions And Romanian Landscapes*. 7 Dreams Records. 7D-113. 2013
[9] Înregistrări Radio România editate în seria *Romanian Jazz Masters* pe dublul cd *Memorial Richard Oschanitzky vol. I*, 7 Dream Records, 2006
[10] Înregistrare din 1967, editată pe discul *Jam Session cu Friedrich Gulda*, Seria Jazz nr. 5, Electrecord, EDD 1180, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

bigbandului, ca în piesele *Procesiune* şi *Neurasia*[11]. Orientarea lui Oschanitzky cu predilecţie spre tradiţia muzicală arhaică se explică prin studierea acesteia în mod riguros la Conservator, sub îndrumarea compozitorului şi profesorului Mihail Jora, adept şi al orientării creatorului spre folclorul rural, autentic şi prin empatia cu principiile compoziţionale ale lui Béla Bartók. A treia şi cea mai complexă etapă din evoluţia raportului folclor-jazz în creaţia lui Richard Oschanitzky a însemnat cuprinderea eşantioanelor melodice româneşti, chinezeşti, arabe într-un aluat muzical ce mai cuprindea valsul vienez, modalitatea de scriitură clasică academică pentru orchestră simfonică şi tipul de invenţie melodică spontană jazzistică, evident nescrisă în partitură. Ultimele două etape au însemnat căi deschise de compozitorul român spre *world music*, univers atât de familiar astăzi, şi spre teritoriul dificil de atins al *jazz-ului simfonic* prin *Toccata pentru pian şi septet de jazz* (1966), *Dublul Concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică şi Bigband* (1969) *şi Variaţiuni '71 (montane)*, compuse şi înregistrate în 1971.

Majoritatea jazzmenilor români au ales ca sursă de inspiraţie muzica tradiţională autohtonă, creaţiile lor fiind documentate în înregistrări radio, cum este cazul *Cvintetului Bucureşti* (Radio România, 1973), şi mai ales pe discuri. Johnny Răducanu, Marius Popp, Ramon Tavernier, Harry Tavitian (am citat câteva nume) reprezintă moduri diferite de combinare a celor două tradiţii – jazz şi folclor (românesc, armenesc, balcanic). Deoarece survolarea istoriei etno-jazzului din România nu poate cuprinde toate realizările importante, voi încheia cu saxofonistul şi compozitorul Nicolas Simion, care a editat multe înregistrări din festivaluri, cluburi şi concerte la propria casă de discuri *7 Dream*, pianistul şi compozitorul Lucian Ban, primul muzician român intrat în discografia prestigiosului concern *ECM*, trio-ul *Arifa* – dedicat exclusiv cultivării genului etno prin îmbinarea tradiţiilor din Europa de Est, din Balcani cu elemente ale muzicii contemporane academice. Avantajul acestui grup restrâns în privinţa aprofundării unui teritoriu etno-cultural vast, constă în diversitatea de educaţie şi experienţă muzicală de care dispun clarinetistul Alex Simu (România), Sjahin During (Turcia – Olanda) interpret la percuţie africană şi din Anatolia, şi pianistul german Franz von Chossy. Pentru a mări aria tradiţiei arhaice pe care o cercetează, membrii trio-ului au iniţiat în 2014 proiectul *Arifa şi voci din est*, adăugând surselor sonore din formaţia originară (clarinet bas, pian, percuţie de diferite tipuri) trei voci feminine din China, Iran şi Bulgaria, interpretele îmbogăţind la rândul lor spectrul sonor muzical prin mânuirea unor instrumente arhaice din ţările menţionate.

[11] Înregistrări Radio România din 1970, editate în seria *Romanian Jazz Masters* pe dublul cd Memorial Richard Oschanitzky, vol. I, 7 Dream Records, 2006.

Scanned with OKEN Scanner

3. Jazz-ul slav. Anatoly Vapirov

Tot într-o țară aflată sub regim comunist, Polonia, melodia din folclorul țărănesc era citată în creațiile unor autori și improvizatori reținuți nu numai de țara lor, ci de întreaga istorie a jazz-ului. Mă refer la Andrzjey Trzaskowski, Zbignew Namislowski și Krzystof Komeda – acesta din urmă, cel mai bine cunoscut în mediile jazzistice și cinematografice din Statele Unite ale Americii, considerat cel care a conferit prima dată personalitate jazz-ului european, nu doar celui polonez. Este interesant de remarcat că performanța aceasta nu s-a înregistrat într-o țară familiarizată încă din anii '30 ai secolului trecut cu cei mai importanți jazzmeni americani datorită radio-ului, concertelor și discurilor lor ce aveau mare succes (Franța, Anglia, Italia, Germania, Olanda, Suedia), ci în zone unde tradiția muzicală rurală, mai ales cea arhaică, a supraviețuit. Profilul melodic melancolic general-slav, particularitatea poetic-tristă a cântecului polonez și-au găsit transfigurarea în creațiile de jazz din prima jumătate a deceniului 1961-'70 înregistrate de trompetistul Tomas Stanko dar mai ales, de compozitorul și pianistul Krzystof Komeda.

Tot la jumătatea deceniului 1961-1970, jazzmeni aflau despre un pianist și compozitor ce combina armoniile moderne, stilul de improvizație post-bop cu melodica și ritmul din Azerbaidjan. Cele două moduri contrastante, *shur* (melancolie, tristețe) – *rast* (bucurie) își găseau în cântul pianistic oricum opulent ornamentat al lui Vagivmustafa Zadeh o expresie temperat-modernă, relația blues-ului și a jazz-ului modern cu *mugham*-ul azer tranformându-se într-un binom artistic de succes. Fiica sa, astăzi cap de afiș al festivalurilor și concertelor găzduite de scene prestigioase, pianista și cântăreața Aziza Mustafazadeh, a îmbogățit și rafinat maniera de fuziune a *mugham*-ului cu jazz-ul modern topind în improvizații „particule" din cultura vocală clasică și din jazz-rock.

Unul dintre muzicienii care argumentează de patru decenii capacitatea limbajului muzical de sorginte central și est-europeană de a influența modul de exprimare jazzistic este **Anatoly Vapirov**. Născut în Ucraina, la Berdiansk, în 24 noiembrie 1947, Vapirov a studiat clarinetul, saxofonul și compoziția la Conservatorul din Sankt Petersburg, absolvind ulterior cursul de dirijat bigband. Pregătirea muzicală în domeniul genurilor academice și talentul de a improviza i-au dat încă din tinerețe posibilitatea să se exprime dualist: în jazz ca interpret la saxofon tenor, alto și sopran, iar în domeniul muzicii academice la clarinet, clarinet bas, ca autor de lucrări camerale, concertante și vocal-simfonice[12].

[12] *Macbeth* pentru saxofon tenor și orchestră de cameră (Orchestra Teatrului de operă și balet Mali din Leningrad, solist și dirijor Anatoly Vapirov); *Lines of Destiny* (dedicată lui Alban Berg) pentru saxofon tenor, alto, sopran, clarinet bas și cvartet de coarde, Leningrad 1985; *Concerto grosso pentru orchestră simfonică și cvartet de jazz* (Orchestra filarmonicii din Russe, Anatoly Vapirov, Iuri Kuznețov, Stoian Iankulov, Dimităr Șanon), Ruse – 2000.

Scanned with OKEN Scanner

Aproape toate creaţiile sale în aceste genuri sunt marcate de tradiţia muzicală balcanică-orientală şi rusă. Prima explicaţie a acestui mod al lui Anatoly Vapirov de a simţi şi concepe muzica în întregul ei constă în dubla ascendenţă: tatăl a fost bulgar şi mama rusoaică. Crescând, dezvoltându-se ca muzician într-o primă, lungă etapă a vieţii, până la vârsta de 40 de ani, în spaţiul etno-cultural ucrainean unde se întrepătrund tradiţiile muzicale orientale, maghiare, româneşti şi ruseşti, Anatoly Vapirov a readus în compoziţii şi variaţiuni spontane originale elemente melodice, armonice, ritmice tradiţionale aparţinând unei zone studiată la începutul secolului XX de etnologul şi compozitorul Béla Bartók.

Al doilea *strat* al climatului muzical-spiritual din muzica lui Vapirov este reprezentat de *modelul afectiv rusesc*, *slav*, acea *melancolie poetică* prezentă în creaţia rămasă de la Ceaikovski, Rahmaninov, Stravinski şi Şostakovici, ca să amintesc doar patru nume importante. Firele sensibilităţii muzicianului Anatoly Vapirov s-au legat şi mai strâns odată cu stabilirea sa în 1987 în Bulgaria natală a tatălui, tradiţia balcanică marcând odată mai mult aproape toate creaţiile sale scrise şi improvizate, pentru formaţii mici (combo), ansambluri (orchestră simfonică şi bigband) sau pentru interpret solitar (Vapirov).

Al treilea strat provine din America de Nord, reprezentând jazz-ul în trei ipostaze fundamentale – *blues*-ul potrivindu-se melancoliei ruseşti-orientale, *bop*-ul privilegiind imaginaţia în improvizaţie şi tehnica instrumentală de tip modern, virtuoză, impresionantă în tempourile rapide, stilul *free* dovedind că muzicianul înţelege libertatea totală melodică-armonică-ritmică-expresivă, doar ca un corolar al *băncii de idei*, al combustiei interioare incandescente care, toate, împlinesc forma dualistă tradiţional-modernă a faptului artistic.

Ca întotdeauna, artistul sublimează în creaţia sa experienţele personale de viaţă. A patra explicaţie a dramatismului constitutiv din coordonatele principale fiind căutarea timp îndelungat a surorii, dispărută în timpul celui de-al doilea război mondial, şi anii de închisoare în urma conflictului cu autorităţile sovietice. Acest din urmă *strat* mi-a fost dezvăluit de muzician în timpul unei conversaţii ocazionate de prima sa prezenţă la *Festivalul Internaţional de Jazz „Richard Oschanitzky"*, pe care l-am organizat cu sprijinul diviziei din Iaşi a Televiziunii Naţionale Române.

Spre a exemplifica preocuparea sa permanentă pentru folclorul muzical voi lua ca subiect de comentariu câteva serii de înregistrări reprezentând mai mult de patru decenii. Albumul discografic *Ucracia*, realizat în 1976 împreună cu Ansamblul de jazz din Leningrad, luminează încă din titlu şi din primele note ale temei melodice de început o zonă etno-culturală din Ucraina, ce i-a inspirat pe compozitor şi pe improvizatori. Incluzând Maramureşul ucrainean şi românesc, zona este ilustrată prin linia melodică spontană emisă de Anatoly Vapirov la saxofon sopran, cu timbrul său asemănător taragotului. Numit *zurna*, acest instrument a fost adus de turci în Evul Mediu din Orientul

Scanned with OKEN Scanner

Mijlociu în Europa de Est, căpătând numele de *flaut turcesc*, în limba maghiară *töröksip*, sau *tárogató*, de unde a apărut denumirea românească *taragot*. Creaţia ce deschide albumul discografic *Ucracia* are aspecte melodice tradiţionale dublu-valente, reprezentând folclorul românesc şi maghiar, convingător exprimat de Anatoly Vapirov la saxofon sopran (înlocuitor al taragotului). Cântul lui Vapirov la saxofon şi solo-ul de contrabas amintesc o melodie tradiţională secuiască prelucrată de românul Richard Oschanitzky în lucrarea sa de free jazz – *Procesiune*. Diferenţa dintre cele două creaţii este că solo-urile de saxofon-sopran şi contrabas sunt mai mari ca durată în cazul discului *Ucracia*, Vapirov având timp să ornamenteze opulent melodia tradiţională cu melisme ce accentuează specificul zonei[13]. De precizat că melismele expuse în tempo mediu, rapid şi ultrarapid, mai ales la saxofon sopran, sunt o marcă a stilului de improvizaţie, prezentă în toate creaţiile sale.

Fixând cântul monodic modern înaintea tradiţiei pravoslavnice a corului bărbătesc urmată de solo-ul de saxofon tenor ce combină elemente tradiţionale din zonă cu improvizaţia de tip free jazz, Anatoly Vapirov stabilea în 1980, prin albumul *Mysteria*, o *legătură primejdioasă* a folclorului ucrainean cu stilul radical al jazz-ului modern free. Legătură cu atât mai primejdioasă în anii '80 ai unei anumite intransigenţe politice a autorităţilor sovietice, când, pe parcursul amplei creaţii sunt inserate în mod parodic elemente melodico-ritmice de marş.

Relaţia *tradiţie arhaică-instant composing* (cu sau fără elemente de jazz) este impresionant ilustrată de Anatoly Vapirov când are ca partener un percuţionist ce dispune (pe scenă sau în studio) de întreg ansamblul instrumentelor din această categorie. La 20 mai 2005, Vapirov a participat a doua oară la *Festivalul Internaţional „Richard Oschanitzky"* de la Iaşi, România, cântând împreună cu Vladimir Tarasov. Înţelegerea dintre cei doi muzicieni a fost impresionantă. Potrivirea lui Tarasov cu Vapirov în contextul tematic al prezentei comunicări se exprimă când Vapirov emite la saxofonul tenor melodia melancolică ce seamănă perfect cu cântecul românesc numit *doină*. Melismele marca Vapirov fac aici trup comun cu melodia tradiţională românească – performanţă cu atât mai interesantă cu cât Anatoly Vapirov mi-a mărturisit că nu a ascultat folclor muzical românesc. În cazul momentului artistic ales spre exemplificare, timpanul lui Vladimir Tarasov nu este doar susţinător ritmic, ci comentează discursul melodic al lui Vapirov, oferindu-i idei, instrumentul său având şi subtile calităţi melodic-expresive.

Aspectul arhaic al muzicii în cazul surselor sonore instrument de suflat – percuţie este atins mai ales când Anatoly Vapirov improvizează la saxofon sopran. Cum am menţionat, timbrul acestui instrument este asemănător nu

[13] *Memorial Richard Oschanitzky, vol. I*, Radio România – 1970, Double cd *Romanian Jazz Masters*, 7 Dream Records – 2006.

Scanned with OKEN Scanner

numai cu taragotul, ci şi cu instrumente din zona asiatică şi arabă, imaginea sonoră fiind completată de toba abil mânuită de Vladimir Tarasov.

Liniile directoare, trasând zonele etnografice din Turcia, Bulgaria şi Ungaria, evocate anterior, au marcat permanent creaţia lui Anatoly Vapirov. În 2002, la Festivalul Internaţional pe care îl organizează la Varna, Anatoly Vapirov a improvizat la acelaşi saxofon sopran împreună cu chitaristul Enver Izmailov şi percuţionistul Kornel Horvath, oferind o imagine sintetică a melodicii nostalgice, evocatoare, transfigurată, la fel ca sonoritatea percuţiei într-un peisaj modern, citadin.

Concluzii

Excelent improvizator în stilul saxofoniştilor americani, autori de concepţii improvizatorice moderne, rusul/bulgarul Anatoly Vapirov nu numai că a adăugat în creuzetul jazz-ului contemporan ingrediente exotice din zonele în care a trăit şi trăieşte. El a demonstrat viabilitatea convieţuirii celor două culturi muzicale folclorice, populare, contribuind la înnoirea jazz-ului, ajutând tradiţia să se impună în formele muzicii contemporane. Realizările sale predeterminate sau spontane reprezintă o etapă definitorie din istoria jazz-ului modern.

Trebuie recunoscut că un număr considerabil de festivaluri iniţiate cu mulţi ani urmă ca evenimente ale jazz-ului american au dovedit deschidere spre elementele folclorului vechi din diferite ţări. Aceste întâlniri au devenit treptat festivaluri de *world music*, în care un număr tot mai mare de instrumentişti şi cântăreţi din Europa, Asia, America Latină, Orientul Apropiat cultivă *meltingpot*-ul atât de apreciat astăzi, în care *blues*-ul, *swing*-ul, improvizaţia, sonorităţile instrumentelor tipice jazz-ului american se întrepătrund cu intonaţiile, melismele, accentele ritmice, timbrurile inedite ale instrumentelor din zonele în discuţie. Circulaţia liberă a informaţiei, prezenţa eşantioanelor acestui tip de muzică bogată în tradiţii exotice în massmedia, filme artistice, documentare, reprezentaţii teatrale multimedia au obişnuit deja publicul cu producţii muzicale altădată străine, exotice. *Etno-jazz* şi *world music* sunt două înfăţişări sonor-artistice originale, bogate în idei muzicale, în aspecte instrumentale care merită studiate.

Referinţe

Davis, F. (1990). *Outcats. Jazz composers, Instrumentalists and Singers*. Oxford University Press.

Gridley, M. (2000). *Jazz History and Analysis*, ed. VII. New Jersey: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs.

Scanned with OKEN Scanner

Vasiliu, A. (2014). *The Works of Richard Oschanitzky: Stylistic features*. Bern, Switzerland: Peter Lang D.

Vasiliu, A. (2015). *Jazz în România – jazz românesc: Jancy Körössy*. Iaşi: Editura Artes.

Wagner, J. (1992). *Guide du Jazz. Invitation a l'histoire et l'esthétique du jazz*. Paris: Syros/Alternatives.

Körössy, J. (2013). *American Impressions And Romanian Landscapes*. 7 Dreams Records. 7D-113.

Tavitian, H. & Vapirov, A. (2007). *Dancin' 'round The Black Sea*. Pirate Records 005.

Vapirov, A. & Kuznetsov, Y. (Recorded Live 1997/1998) *Bridge Over Sea*. AVA Records 007.

*** (2006). *Memorial Richard Oschanitzky*, I. *Romanian Jazz Masters*. Radio România – 1970: 7 Dream Records.

Scanned with OKEN Scanner

Valori ale creației corale neoprotestante contemporane din România

CARMEN ALMĂȘANU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: Apărută din nevoia de exprimare eficientă și pertinentă în contextul culturii contemporane, creația corală neoprotestantă utilizează un limbaj diversificat și plin de semnificații. Încă de la începutul existenței cultelor neoprotestante pe teritoriul țării noastre, stabilirea unui repertoriu liturgic destinat intonării comune sau de către diferite formații corale sau vocal-instrumentale, a constituit una dintre preocupările primordiale. Alături de creații corale traduse din literatura universală, în cadrul serviciilor religioase există un număr însemnat de lucrări originale, create de către compozitori români. Datorită tematicii extrem de diverse și a caracterului extrovertit, muzica corală neoprotestantă înglobează stiluri diferite, specifice marii tradiții muzicale clasice, romantice sau moderne precum și influențe din sfera extraeuropeană. Textul acestor creații, care este de inspirație biblică sau creat de către compozitor, reprezintă un mijloc de o mare diversificare în redarea materialului sonor. Compozitori și aranjori cu o înaltă pregătire muzicală și cu o profundă înțelegere a adevărurilor biblice, au dorit să contribuie prin intermediul artei sonore la îmbogățirea repertoriului muzicii corale neoprotestante contemporane, lăsând moștenire posterității o cantitate însemnată de pagini corale valoroase.

Cuvinte cheie: creații corale, compozitori neoprotestanți contemporani.

1. Introducere

Ca o continuare a reformelor religioase ce au dus mai departe protestul împotriva Bisericii Apusene, începând cu a doua jumătatea a secolului al XIX-lea, prin intermediul unor misionari străini, în România au apărut unele mișcări confesionale care au primit denumirea de culte *Neoprotestante*, din cadrul acestora făcând parte *Cultul Bisericii Creștine Baptiste*, *Cultul Bisericii Creștine după Evanghelie*, *Cultul Bisericii Creștine Penticostale* și *Cultul Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea*.

Muzica liturgică a acestor culte a fost alcătuită, la început, din cântările anglo-americane și germane aduse de către misionari. În cadrul slujbelor religioase, traducerea acestor cântări și intonarea lor de către întreaga comunitate a credincioșilor mai întâi la unison, apoi de către coruri la două sau patru voci, a constituit principala formă de manifestare muzicală până în perioada dintre cele două războaie mondiale și cea a regimului comunist, când asistăm la o deschidere spre muzica autohtonă, prima generație de compozitori

* carmen_almasanu@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

reprezentând clasicii muzicii corale neoprotestante româneşti, care au creat o muzică asemănătoare cu cea a marilor compozitori români de muzică corală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Cei mai importanţi poeţi din această perioadă au fost Costache Ioanid şi Traian Dorz, în timp ce creaţiile muzicale cele mai reprezentative au fost realizate de către compozitorii Nicolae Moldoveanu, Daniel Stăuceanu, Jean Staneschi, Iovan Miclea, Mircea Ciugudean, Valeriu Burciu, Horst Gehann, Mircea Valeriu Diaconescu, Teodor Caciora.

După revoluţia de la 1989, compozitori şi aranjori cu o înaltă pregătire muzicală au imprimat un suflu nou creaţiei corale, adoptând o exprimare liturgică modernă şi flexibilă, contribuind la realizarea unei însemnate cantităţi de pagini corale valoroase.

2. Creaţii corale neoprotestante contemporane

Una dintre preocupările majore în rândul bisericilor neoprotestante, de-a lungul timpului, a fost definirea repertoriului de cântece, atât pentru cântarea în comun a congregaţiilor cât şi pentru diferitele formaţii corale sau instrumentale. În cadrul serviciilor religioase ale bisericilor neoprotestante din România, în perioada contemporană există atât lucrări corale cu melodii străine ale căror texte au fost traduse în limba română, cât şi aranjamente şi lucrări corale originale, compuse în limba română de către compozitori români aparţinenţi ai cultelor neoprotestante precum: Teodor Caciora, Kenneth Tukker, Iulian Teodorescu, Dor Niculescu, Emanuel Bălăceanu, Răzvan Nemeş, Lari Muntean, Silviu Bratu, Onişor Rodilă, Marian Fedur, Andrei Dunca, Mircea Valeriu Diaconescu, Valeriu Burciu etc.

Muzica corală neoprotestantă este o muzică cu un caracter optimist, luminos, vesel, tonic, exuberant, în stare să mobilizeze sufletele credincioşilor care participă din plin la cântarea din cadrul serviciilor divine, o muzică ce răspunde diferitelor nevoi spirituale ale acestora, amplificând mesajul evanghelic şi contribuind la fixarea acestuia în memoria afectivă.

Muzica corală neoprotestantă conţine o cantitate foarte însemnată de piese ce sunt alese în funcţie de nevoile liturgice sau în funcţie de valoarea lor muzicală. Una dintre trăsăturile cele mai importante ale muzicii corale o constituie primordialitatea cuvântului asupra melodiei. Textul lucrărilor corale, inspirat din Sfintele Scripturi sau creat de către compozitor, datorită tematicii sale extrem de variate şi bogate, reprezintă un mijloc de nuanţare şi infinită diversificare în găsirea soluţiilor modale, armonice sau polifonice specifice pentru fiecare cântec în parte. Din această perspectivă, muzica corală neoprotestantă înglobează stiluri diferite, specifice marii tradiţii muzicale clasice, romantice sau moderne precum şi influenţe din sfera extraeuropeană (pop, rock, gospel, jazz).

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere structural, cel mai des întâlnite în creaţiile corale prezente în repertoriile liturgice sunt formele simple, cele strofice cu refren (regăsite în *coral*, *imn*, *lied*), datorită accesibilităţii lor (având în vedere faptul că formaţiile corale din bisericile neoprotestante sunt alcătuite în mare parte din amatori), şi a spaţiului relativ limitat în cadrul serviciilor de cult. Genurile muzicale ample – precum *motetul*, *cantata*, *oratoriul* – se regăsesc în repertoriul muzicii sacre extraliturgice, intonate în sălile de concert de către unele formaţii corale sau vocal-instrumentale neoprotestante profesioniste.

Din punct de vedere al organizării discursului muzical, creaţia corală neoprotestantă conţine atât elemente caracteristice cântării din biserica primară (redate prin cântarea responsorială şi cea antifonală), precum şi elemente caracteristice muzicii bizantine sau modale precum isonul, *ostinato*, secvenţele, treptele mobile, elementele cromatice, măsurile alternative, polimetria şi poliritmia. Unele lucrări sunt tratate monodic, altele armonic sau polifonic, sau putem surprinde în cadrul aceleiaşi lucrări toate cele trei modalităţi de scriitură. Printre procedeele de creaţie polifonică utilizate regăsim imitaţia severă şi cea liberă (*canon*, *stretto*, *fugato*). De asemenea, menţionăm şi posibilităţile de lărgire a cadrului morfologic prin aplicarea contrapunctului dublu, utilizarea modulaţiei şi a transpoziţiei, divizarea partidelor. Regăsim o diversitate de tempouri şi de culori timbrale, unele provenite din îmbinarea vocii umane cu cea instrumentală. În plan armonic, surprinzătoare sunt pasajele în care sunt prezente elemente cromatice, acordurile de patru sunete, cu septimă, cu nonă, cu sunete adăugate, plasarea melodiei în registrul acut, elemente ce contribuie la amplificarea şi potenţarea unor idei sau sentimente transmise de text.

În paragrafele succesive ne vom opri asupra câtorva lucrări de dată recentă, reprezentative pentru repertoriul liturgic neoprotestant, semnate de compozitorii Teodor Caciora, Iulian Teodorescu, Kenneth Tukker şi Emanuel Bălăceanu.

2.1 *Numai harul*[1] – Teodor Caciora

Preluând binecunoscuta melodie *Numai harul,* din creaţia compozitorului Nicolae Moldoveanu, pe versurile poetului Costache Ioanid, Teodor Caciora creează un aranjament coral remarcabil în care melodia şi textul, într-o perfectă contopire, descriu într-o atmosferă doinită a cântecului popular românesc, harul, acel dar oferit de către Dumnezeu omului credincios.

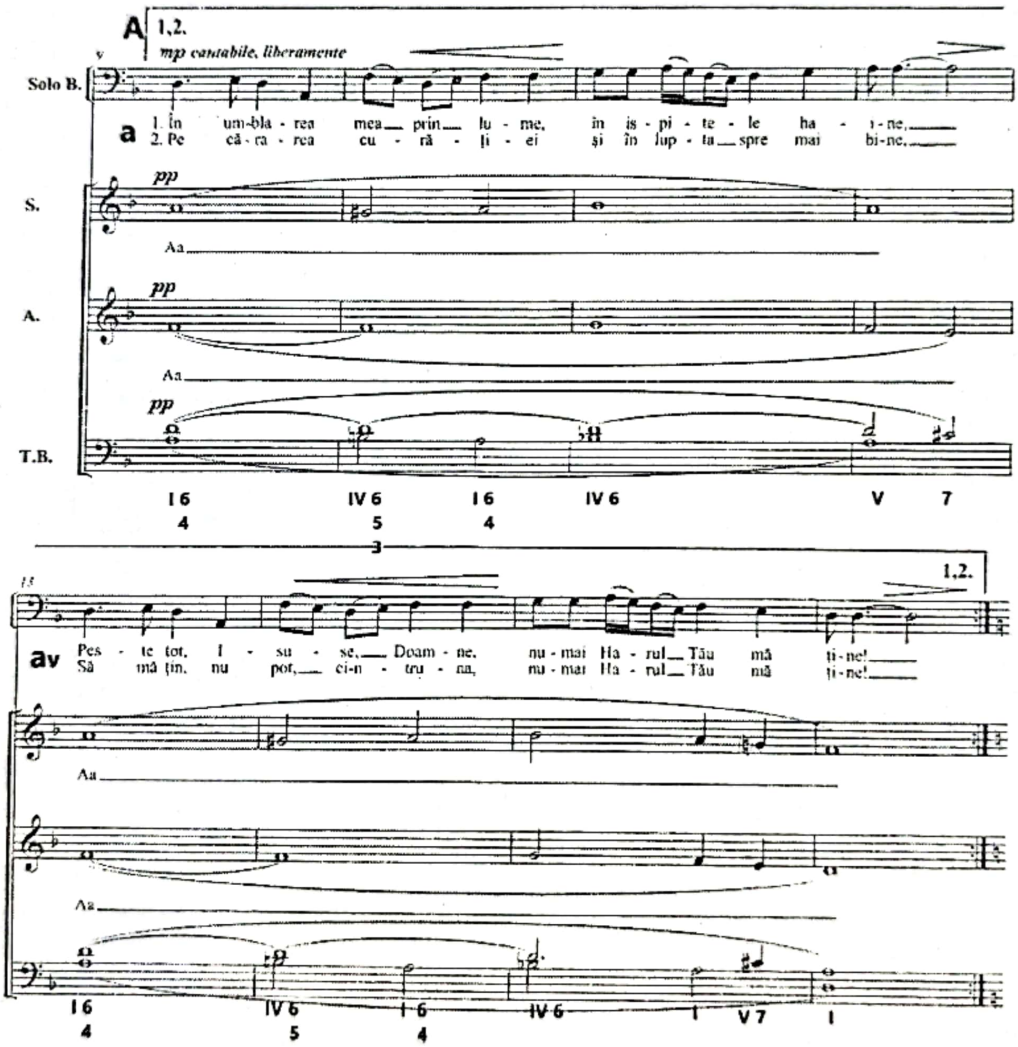
Forma piesei este bipartită, **A (a+av) B (b+bv)**, în compoziţia sa identificând 5 strofe şi un refren, intonate de corul mixt în alternanţă cu solistul acompaniat, după următoarea schemă:

[1] Piesa nr. 7 din Caciora, T. (2011). *Concepte componistice şi interpretataive moderne. O viziune asupra propriei creaţii şi activităţi interpretative*. Iaşi: Editura Artes.

Scanned with OKEN Scanner

tutti	*solo*	*tutti*	*solo*	*solo*	*tutti/solo*
str. 1,2		str. 3,4		str. 5	
‖: **B**	**A**	:‖: **A**	**B** : ‖	**A** ‖:	**B** :‖
re	I-IV-I	*la*	re I-IV-I	*re*	*re* I-IV-I

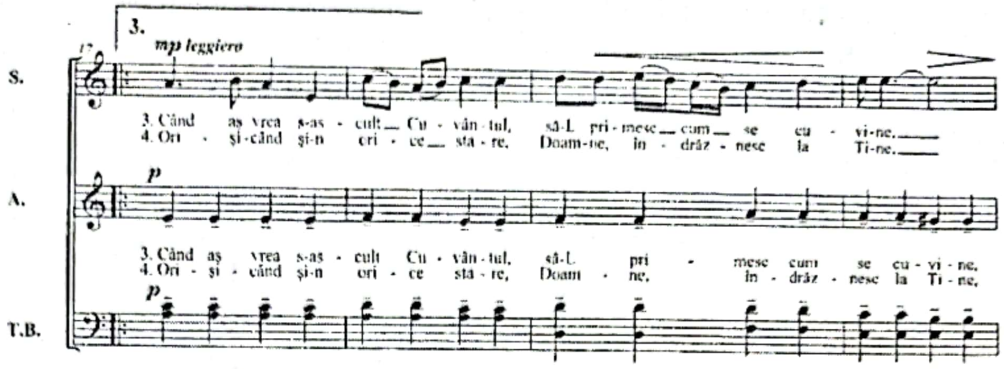
Strofa **A**, alcătuită din două fraze pătrate simple (**a**, **av**), aduce o melodie simplă, presărată cu broderii, pasaje şi apogiaturi, intonată de bariton solo pe acordurile lungi ale corului, urmând înlănţuirea de tip I-IV-I.



Ex. 1 Teodor Caciora, *Numai harul*, ms. 9-16

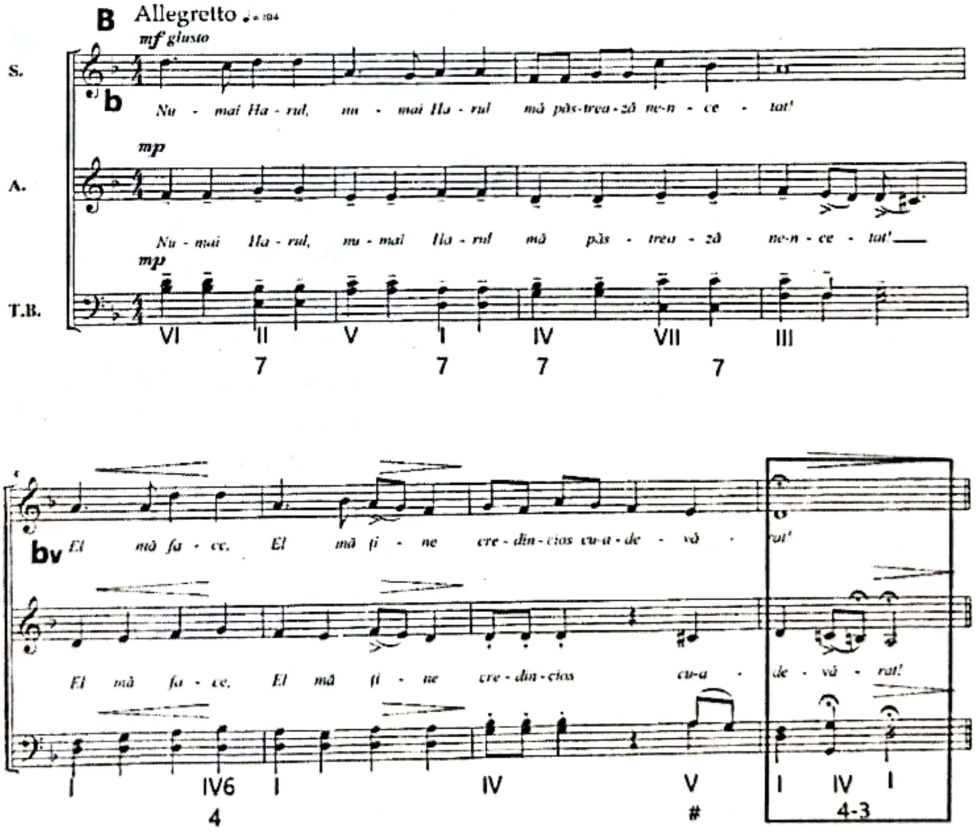
Ambianţa sonoră a lucrării este redată de oscilaţiile modului dorian pe *re* şi pe *la*, descriind parcă neputinţa umană, acea stare sufletească de zbatere între cădere şi înălţare.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 2 Teodor Caciora, *Numai harul*, ms. 17-20

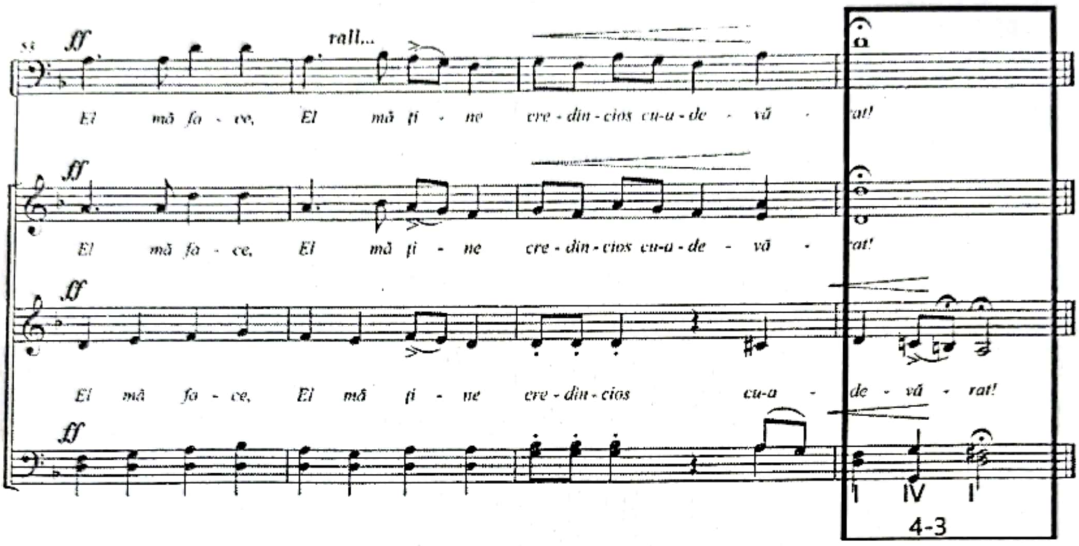
Melodia refrenului **B**, alcătuită tot din două fraze pătrate simple, în care compozitorul utilizează un şir de secvenţe după modelul VI-II$_7$, conţine mesajul central al piesei: *Numai harul, numai harul mă păstrează ne-ncetat/ El mă face, el mă ţine credincios cu-adevărat.*



Ex. 3 Teodor Caciora, *Numai harul*, ms. 1-8

Scanned with OKEN Scanner

Ultimul refren, după strofa a cincea, redă melodia intonată de solist şi cor împreună – procedeu folosit de compozitor pentru a sublinia importanţa textului – cadenţa finală realizându-se prin relaţia acordică I-IV major-I, care este de fapt o cadenţă dorică.



Ex. 4 Teodor Caciora, *Numai harul*, ms. 53-56

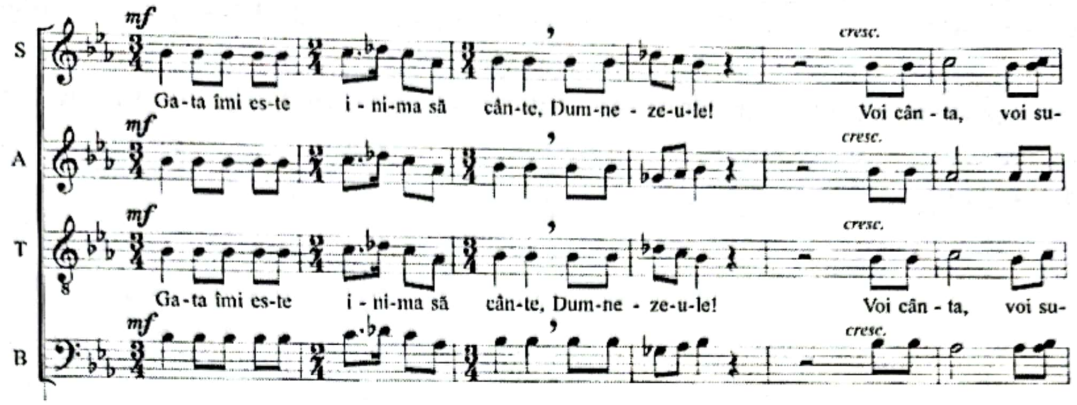
2.2 *Gata îmi este inima să cânte*[2] – Kenneth Tukker

Una dintre piesele corale foarte apreciate din repertoriul muzicii neoprotestante contemporane, *Gata îmi este inima să cânte,* aparţine compozitorului american Kenneth Tukker, care s-a stabilit de mai bine de două decenii în România şi a adus o contribuţie remarcabilă în ceea ce priveşte revigorarea muzicii corale. Concepută pentru 4 voci mixte şi acompaniament de orgă, cu text preluat integral din Psalmul 108 (versetele 1, 3, 4 şi 5), piesa degajă o atmosferă solemnă, în care sunt exprimate sentimente de recunoştinţă faţă de bunătatea lui Dumnezeu care se înalţă mai presus de ceruri.

Textul versetului 1, *Gata îmi este inima să cânte, Dumnezeule. Voi cânta, voi suna din instrumentele mele, aceasta este slava mea*, are o funcţie introductivă, fiind intonat la unison de către ansamblul vocal, pe o melodie simplă, realizată în mers treptat ascendent, îmbinând metrul ternar şi binar.

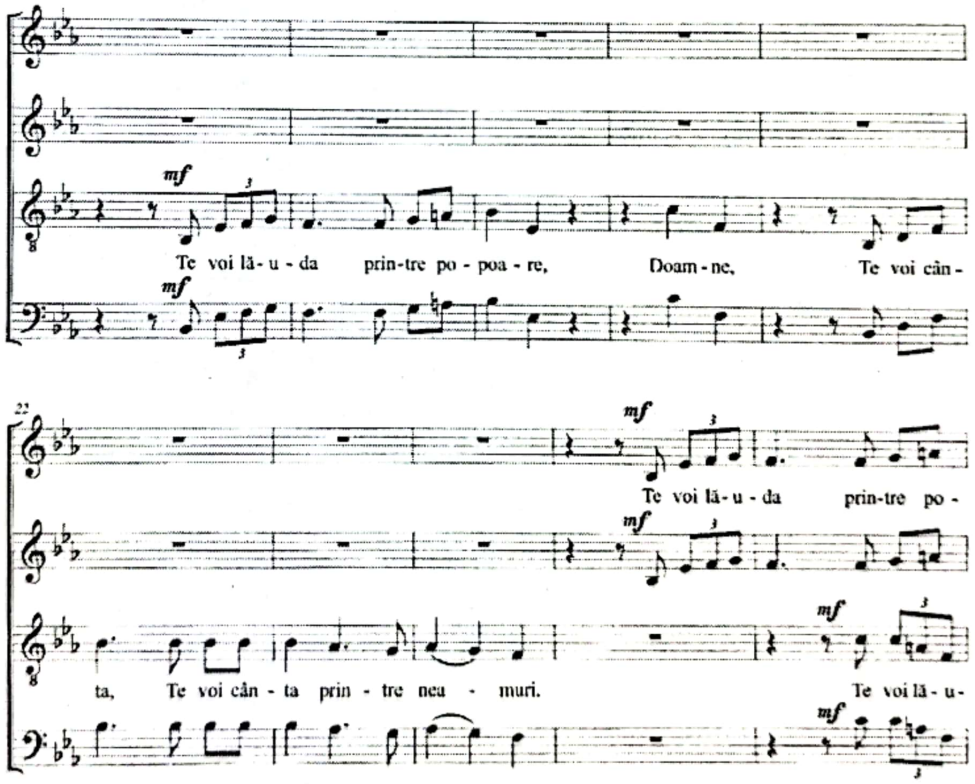
[2] Piesa nr. 9 din *Un ospăţ nesfârşit. Culegere de piese corale pentru cor mixt* (2012). Oradea: Editura Jubilate.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 5 Kenneth Tukker, *Gata îmi este inima să cânte*, ms. 1-6

Textul versetului 3, *Te voi lăuda printre popoare, Doamne, Te voi cânta printre neamuri,* aduce o melodie nouă, expusă la unison de către tenor şi bas, preluată apoi de sopran-alto şi continuând printr-un dialog între cele două grupuri vocale.

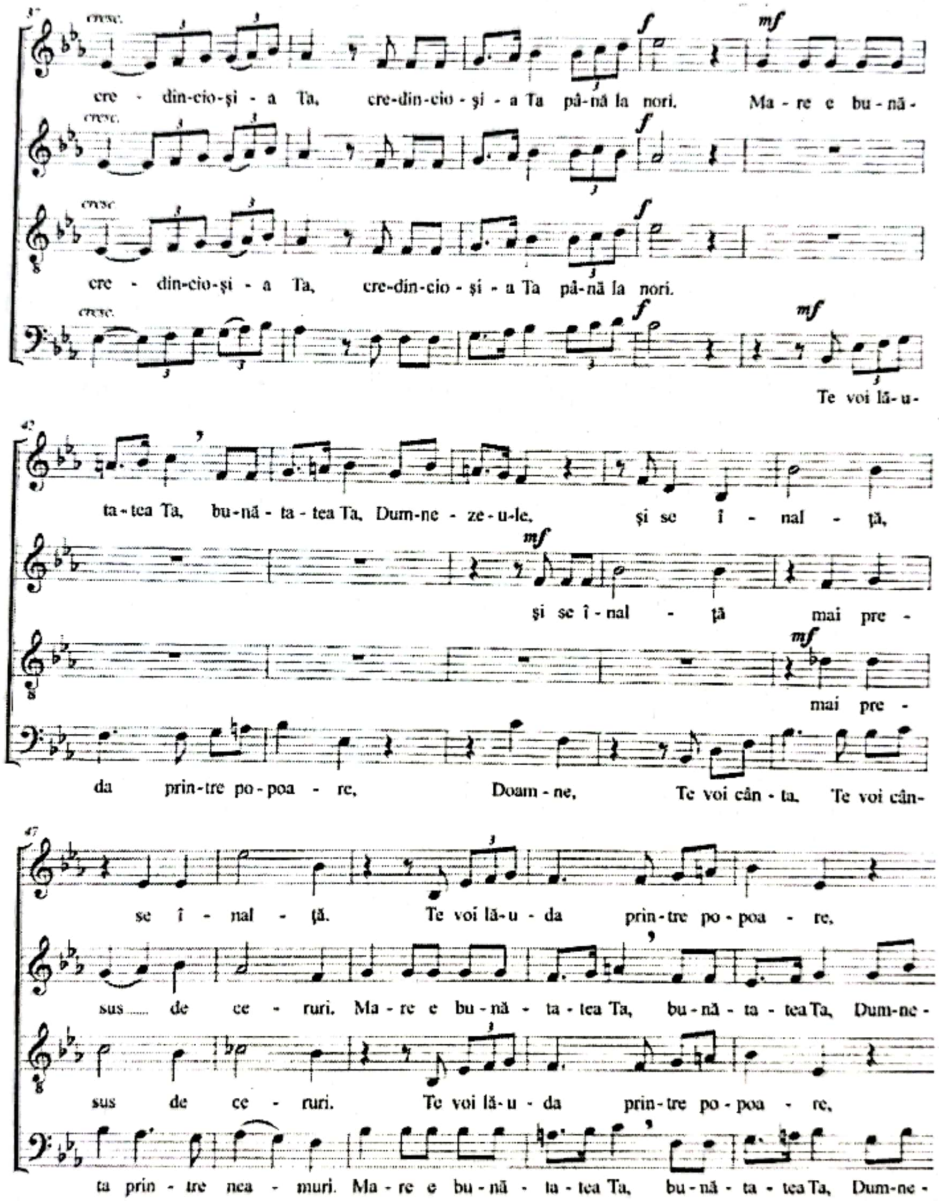


Ex. 6 Kenneth Tukker, *Gata îmi este inima să cânte*, ms. 17-26

Versetul 4, *Căci mare este bunătatea Ta şi se înalţă mai pe sus de ceruri, iar credincioşia Ta până la nori*, ne prezintă o pagină de o rară frumuseţe, care scoate în evidenţă maturitatea gândirii componistice şi măiestria unui

Scanned with OKEN Scanner

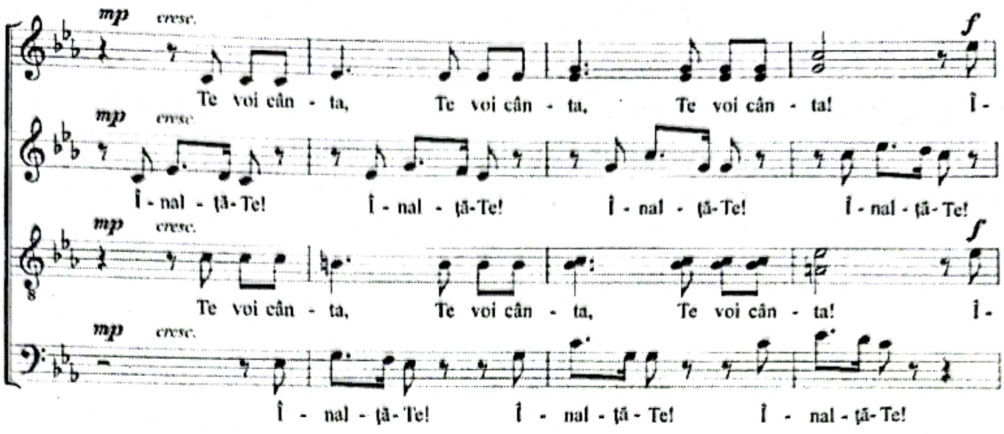
compozitor experimentat. După prezentarea unei noi melodii, expusă la unison de către cele patru voci, asistăm la un fragment inedit, realizat în contrapunct dublu, prin suprapunerea, apoi inversarea a două planuri sonore cu texte diferite, una dintre melodii fiind melodia versetului 3, intonată de către bas (ms. 41-51).



Ex. 7 Kenneth Tukker, *Gata îmi este inima să cânte*, ms. 41-51

În versetul 5, *Înalţă-Te peste ceruri Dumnezeule, şi fie slava Ta peste tot pământul*, pentru a reda sentimentul de înălţare, compozitorul utilizează o celulă ritmico-melodică bazată pe intervalul de terţă, care, prin secvenţare câştigă din ce în ce mai mult în înălţime, ascensiunea fiind susţinută de creşterea gradată a intensităţii.

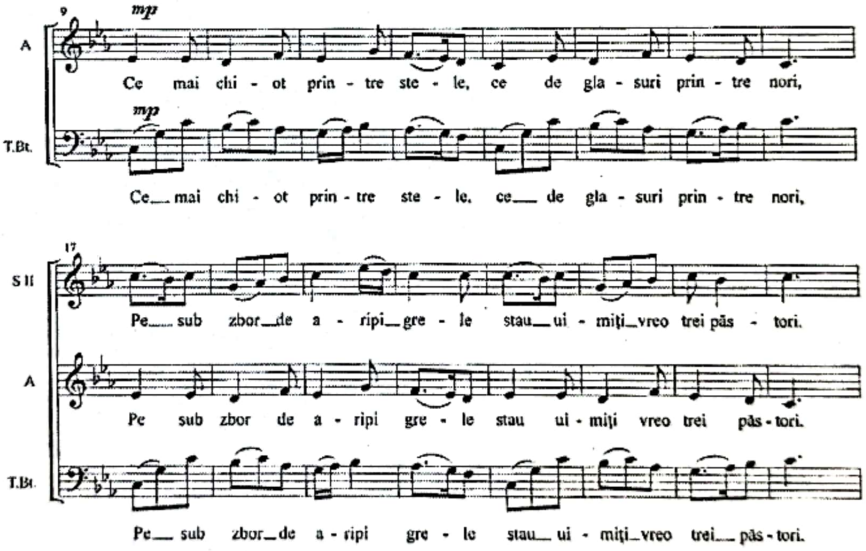
Scanned with OKEN Scanner



Ex.8 Kenneth Tukker, *Gata îmi este inima să cânte*, ms. 57-60

2.3. *Colindul păstorilor*[3] – Iulian Teodorescu

Nelipsită din repertoriile corale dedicate naşterii Mântuitorului, lucrarea corală *Colindul păstorilor*, a compozitorului Iulian Teodorescu, pe versuri de Carmen Gavril, are o formă variaţională pe *ostinato* multiplu. Gradaţia realizată cu deosebit meşteşug, se edifică prin acumularea treptată a vocilor de la 1 la 6, fiecărei partide revenindu-i o frază melodică ostinată.

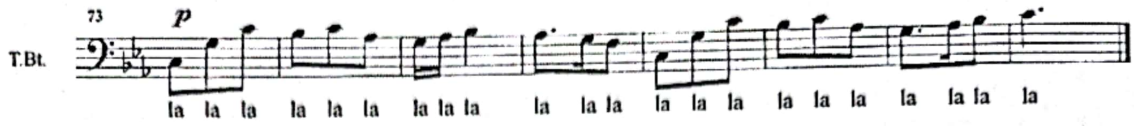


Ex. 9 Iulian Teodorescu, *Colindul păstorilor*, ms. 9-16; 17-24

Piesa debutează cu o melodie principală de 8 măsuri, căreia îi urmează pe rând altele cinci în suprapunere. Melodia principală, grefată pe un metru ternar (3/8), gândită în modul eolian pe do, intonată la unison de către vocile tenor şi bariton, pe silabele *la-la-la*, în *piano*, persistă în auzul ascultătorului până la final.

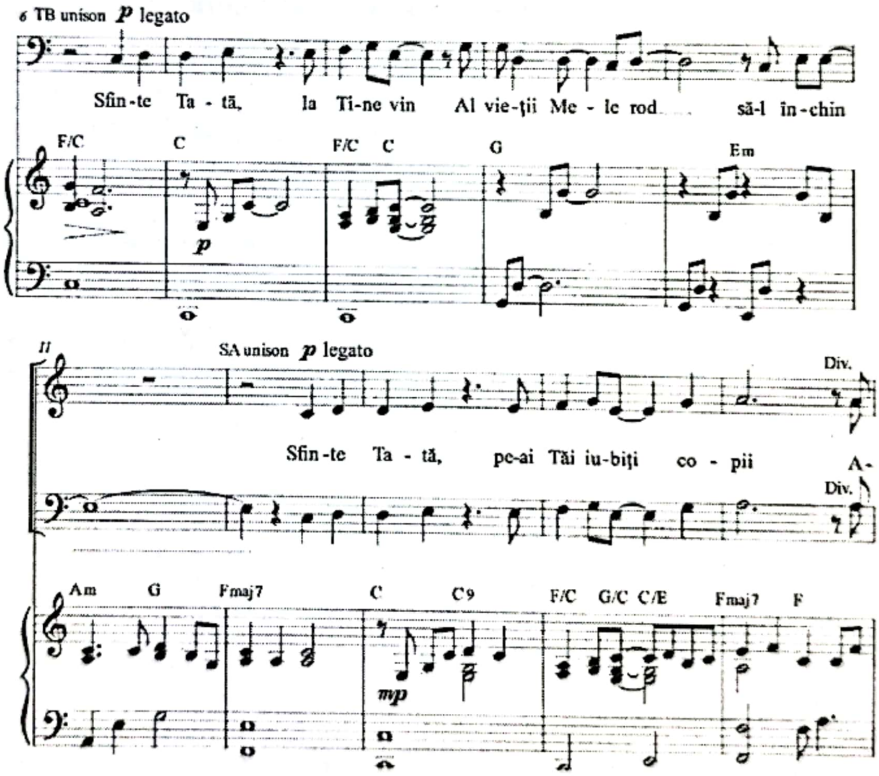
[3] Piesa nr. 4 din *În mijlocul laudelor. Lucrări corale bisericeşti*, ediţie specială pentru Sărbătoarea Naşterii Domnului, vol. II (2003). Oradea: Editura Jubilate.

Scanned with OKEN Scanner


73
p
T.Bt.
la la la

Lucrarea corală *Toţi să fie una*, a compozitorului Emanuel Bălăceanu este inspirată din versetele 11, 17 şi 21 din acest capitol (*Eu nu mai sunt în lume, dar ei sunt în lume, şi Eu vin la Tine. Sfinte Tată, păzeşte, în Numele Tău, pe aceia pe care Mi i-ai dat, pentru ca ei să fie una, cum suntem şi Noi. Sfinţeşte-i prin adevărul Tău: Cuvântul Tău este adevărul. Mă rog ca toţi să fie una, cum Tu, Tată, eşti în Mine, şi Eu în Tine; ca şi ei să fie una în Noi, pentru ca lumea să creadă că Tu M-ai trimis*), şi se intonează în bisericile neoprotestante de obicei în duminica în care se oficiază Cina Domnului (act în care credincioşii se împărtăşesc cu pâine şi vin), înainte de predicarea din Sfânta Scriptură, potrivit unei tematici adecvate momentului.

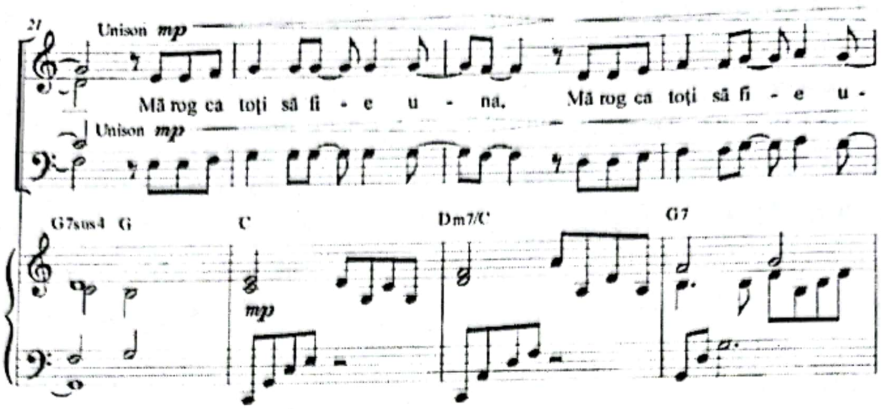
Pentru a reda ideea de unitate enunţată de textul scriptural (*Mă rog ca toţi să fie una*), compozitorul Emanuel Bălăceanu utilizează unisonul pe care îl alternează cu scriitura la 4 voci. Piesa începe cu o melodie caldă, ce ne conduce în atmosfera rugăciunii, intonată de către vocile tenor-bas la care se alătură treptat şi sopran-alto.



Ex. 12 Emanuel Bălăceanu, *Toţi să fie una*, ms. 6-15

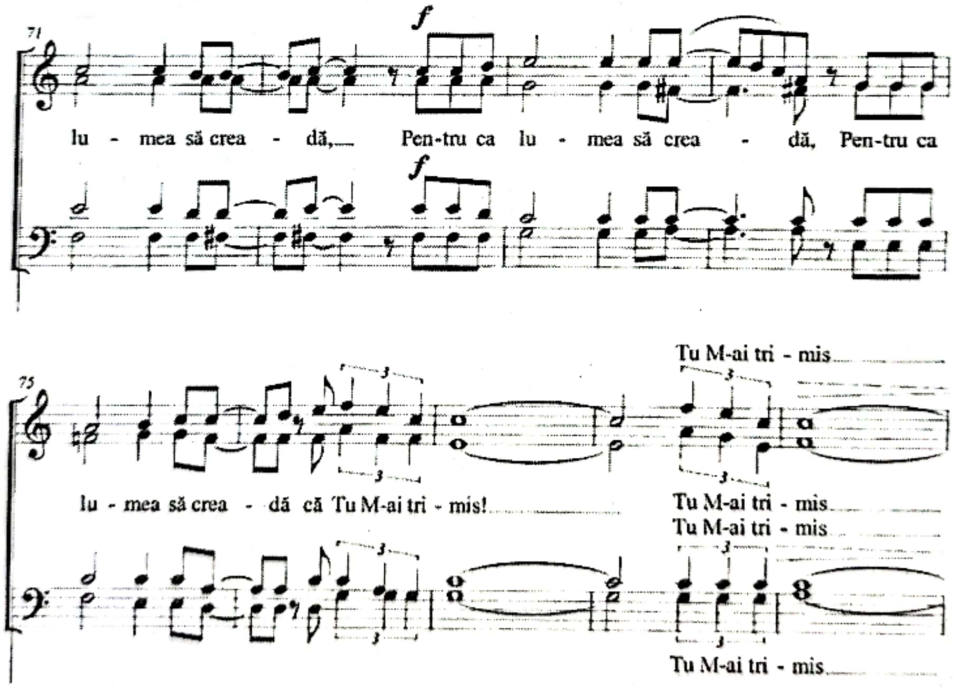
După un scurt pasaj intonat la patru voci, prima parte a refrenului este redată la unison de către întreg ansamblul coral, în timp ce pianul efectuează un acompaniament discret, realizat din arpegii.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 13 Emanuel Bălăceanu, *Toţi să fie una*, ms. 21-24

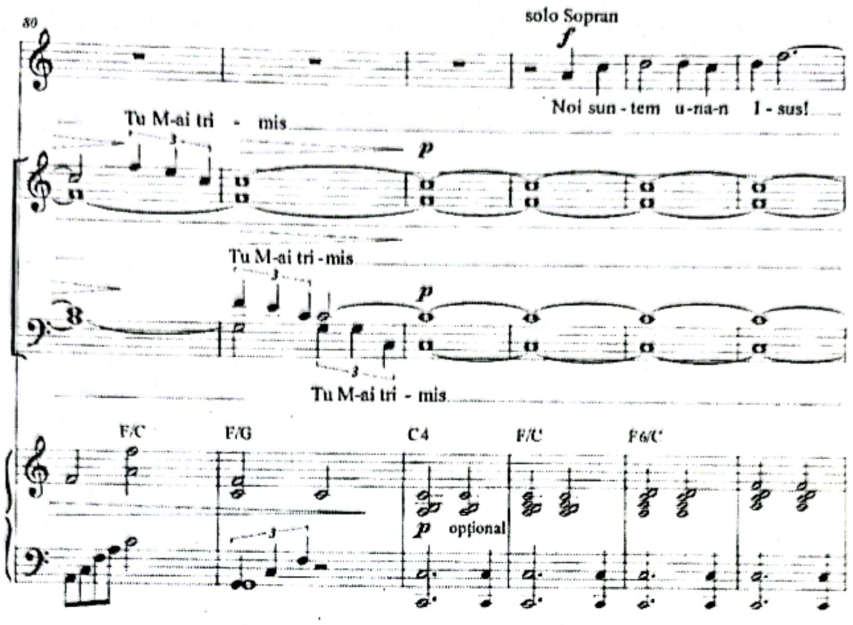
Prin utilizarea repetată a versului *Mă rog ca toţi să fie una*, acumularea treptată a intensităţii (*p*, *mf*, *f*), prezenţa unui scurt pasaj imitativ, pedala la patru voci şi utilizarea citatului (peste pedala la patru voci se aude intonat de către sopran solo primul vers al unei cântări foarte cunoscute care se cântă cu întreaga comunitate, *Noi suntem una-n Isus*), lucrarea urmează o evoluţie plină de forţă expresivă.



Ex. 14 Emanuel Bălăceanu, *Toţi să fie una*, ms. 71-74

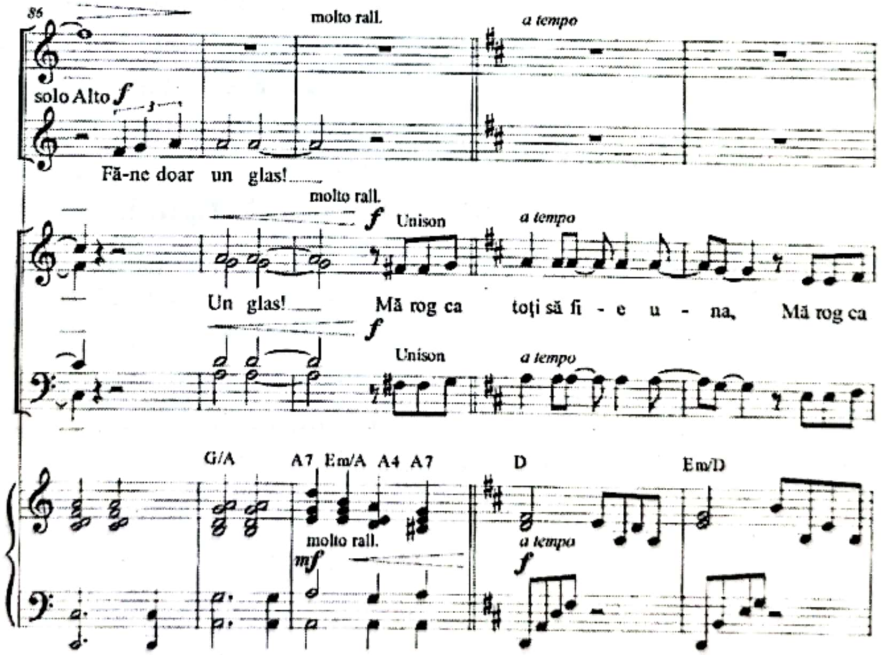
Întreg fragmentul este susţinut de către pian cu o armonie realizată din acorduri cu sunete adăugate.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 15 Emanuel Bălăceanu, *Toţi să fie una*, ms. 80-85

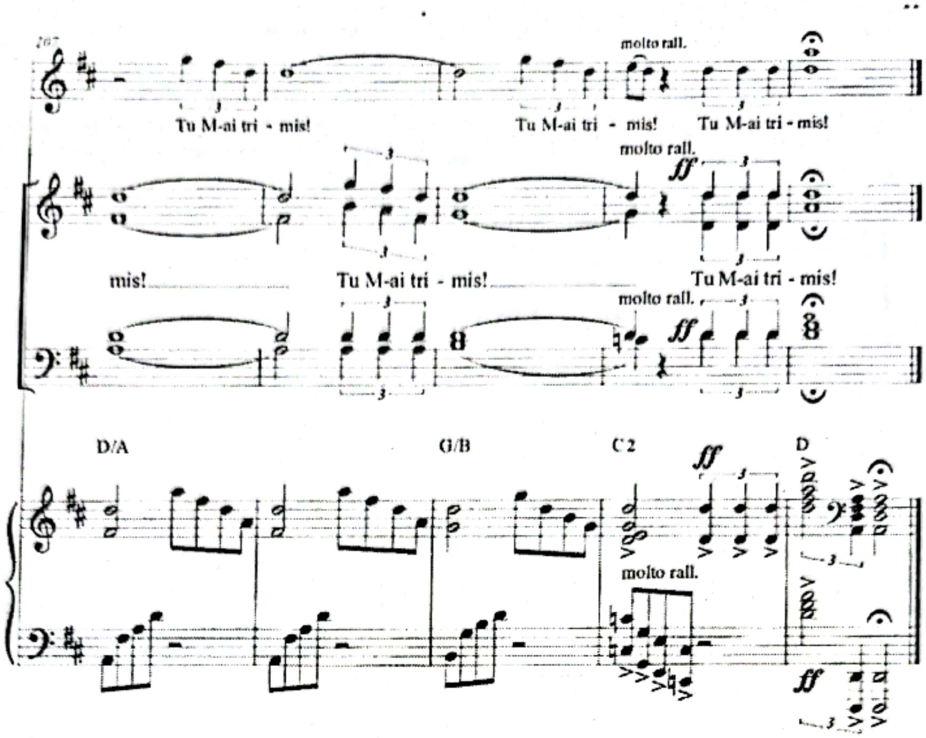
Ideea unităţii o regăsim şi în refrenul final, care modulează la interval de secundă mare ascendentă, expusă tot la unison.



Ex. 16 Emanuel Bălăceanu, *Toţi să fie una*, ms. 86-90

Piesa se încheie cu o sonoritate plină de forţă şi strălucire (*ff*), ce vine să întărească încrederea şi optimismul credincioşilor exprimate prin versul *Pentru ca lumea să creadă că Tu M-ai trimis*, şi pentru a realiza acest aspect, compozitorul reclamă o susţinere sporită din partea aparatului vocal şi al pianului.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 17 Emanuel Bălăceanu, *Toţi să fie una*, ms. 107-111

3. Concluzii

Traseul muzicii din viaţa bisericilor neoprotestante şi preocuparea constantă pentru definirea repertoriului de cântări a fost şi este într-o continuă schimbare. Atât în cadrul serviciilor liturgice cât şi într-un cadru secular, capacitatea artei de a comunica adevărurile biblice reprezintă trăsătura liturgică cea mai importantă. Răsfoind paginile Sfintelor Scripturi, descoperim cum creştinii au fost dintotdeauna implicaţi în artă. Îndreptându-şi gândul înspre veşnicie, ei au contribuit la realizarea celor mai frumoase forme de expresie artistică pentru Dumnezeu.

Utilizând un limbaj diversificat şi plin de semnificaţii, creaţia corală neoprotestantă contemporană evoluează în ritmul dezvoltării civilizaţiei umane reflectând societatea în diversitatea sa şi constituind totodată o cale eficientă de comunicare între trecut şi prezent.

Referinţe

Bălăceanu, E. (2015). *Toţi să fie una din colecţia De laudă slavei Sale*. Oradea: Editura Jubilate.

Buzduga, S. (2015). *Închinarea şi lauda în acord cu Sfânta Scriptură*. Suceava: Editura Little Lamb.

Caciora, T. (2011). *Aranjamente corale*. Iaşi: Editura Artes.

Scanned with OKEN Scanner

Caciora, T. (2011). *Concepte componistice şi interpretative moderne. O viziune asupra propriei creaţii şi activităţi interpretative*. Iaşi: Editura Artes.

Eisikovitz, M. (1976). *Introducere în polifonia vocală a secolului XX – prelucrarea corală a folclorului*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Filip, I. (2012). *Elemente de limbaj muzical*. Arad: Vasile Goldiş Press.

Geantă, C. (1999). *O istorie subiectivă a muzicii în Biserica Adventistă de Ziua Şaptea din România*. Bucureşti: Editura Viaţă şi sănătate.

Geantă, C. (2009). *Estetica muzicii sacre*. Bucureşti: Editura Viaţă şi sănătate.

Gelman, K. S. (2004). *Polifonia imitativă în creaţia corală contemporană românească*. Cluj-Napoca: Editura Napoca Star.

Jarda, T. (2003). *Armonia modală cu aplicaţii la cântecul popular românesc*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.

Talpoş, V. (1999). *Studiu introductiv în Legea, Istoria şi Poezia Vechiului Testament*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Terényi, E. (2001). *Armonia muzicii moderne*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.

Timaru, V. (1991). *Morfologia şi structura formei muzicale. Curs de forme şi analize muzicale*. vol. I. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima".

Timaru, V. (1994). *Principiul stroficităţii. Curs de forme şi analize muzicale*, II. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima".

Velea, M. (2004). *Evoluţia muzicii psaltice şi a mişcării corale religioase din România*. Bucureşti: Editura Daim.

*** *Un ospăţ nesfârşit. Culegere de piese corale pentru cor mixt* (2012). Oradea: Editura Jubilate.

*** *În mijlocul laudelor, Lucrări corale bisericeşti*, ediţie specială pentru Sărbătoarea Naşterii Domnului, vol. II (2003). Oradea: Editura Jubilate.

Scanned with OKEN Scanner

RECENZII DE CARTE

Scanned with OKEN Scanner

Cartea de Aur a Conservatorului din Iași s-a întors acasă!

Recenzie

CARMEN CHELARU
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: *Cartea de Aur a Conservatorului din Iași* a fost inițiată în anul 1926, când la conducerea instituției se afla profesorul de violoncel Nicolae Theodorescu (director în perioada 1924-1930). Am încercat să schițez aventura acestui document de importanță majoră pentru istoria Iașului cultural, punctând următoarele episoade: personalități și evenimente cu ecou în paginile Cărții; dispariția ei din arhiva Conservatorului în anul 1950, în condiții rămase neclare până astăzi; redescoperirea și prezența în colecția D. Grumăzescu; revenirea în patrimoniul Universității de Arte „George Enescu" din Iași. Textul de față constituie o completare și o extindere a celui publicat în revista *Filarmonica Magazin*, în aprilie 2015.

Cuvinte-cheie: George Enescu, Iași, Conservator, Cartea de Aur.

Când a început...

Sărbătorile de iarnă tocmai dădeau să intre pe ușă, când, într-o seară, m-am oprit din nou, cu melancolie, în fața ușii încuiate a Anticariatului din strada *Lăpușneanu*, stradă și anticariat binecunoscute nu numai ieșenilor, ci oricui a vizitat Centrul Vechi al Iașului, în ultimii vreo douăzeci de ani.

Fig. 1 Iași, Anticariatul din str. *Lăpușneanu* și colecționarul Dumitru Grumăzescu (Radio Iași/FOTO arhivă ziaruldeiasi.ro)

* carmen.chelaru@gmail.com; sites.google.com/view/carmen-chelaru

Scanned with OKEN Scanner

Cu aproape patru ani în urmă, în ianuarie 2015, colecționarul Dumitru Grumăzescu, proprietarul anticariatului, ne primise cu ospitalitate să ne arate și să vorbim despre una din piesele de mare valoare din colecția sa de cărți rare, *Cartea de Aur a Conservatorului de Muzică și Artă dramatică „George Enescu" din Iași, 1926-1950*. Ne-a povestit, am răsfoit filele gălbui ale *Cărții*, am recunoscut autograful lui George Enescu pe una din foile desprinse și sfâșiate și am plecat...

Am sperat atunci că, scriind și arătând imagini ale celor mai valoroase înscrisuri din *Carte*[1], se va isca vreo inițiativă care să readucă documentul înapoi, de unde „plecase" cu mulți ani în urmă. Dar nu, viața (culturală, muzicală, academică) a mers înainte, fără curenți puternici ori valuri tumultoase. Cel mai încântat a fost colecționarul însuși, care a cumpărat vreo patruzeci de exemplare din revista cu articolul meu, pentru a o dărui prietenilor și cunoștințelor.

Cum am aflat despre existența Cărții de Aur a Conservatorului

La o reuniune pe teme muzicale, ce a avut loc în 2011, la Muzeul Unirii din Iași, colecționarul Dumitru Grumăzescu a relatat pe scurt despre acest document, menționând din conținutul ei dedicația și autograful lui George Enescu. Comentariul a iscat curiozități pe măsură și iată, am avut bucuria să răsfoiesc, cu evlavie și încântare, documentul de o inestimabilă valoare, pus la dispoziție de deținătorul ei, într-o dimineață cenușie de iarnă. Întâlnirea a avut loc în încăperea principală a Anticariatului din strada *Lăpușneanu*, în 16 ianuarie 2015. Au mai participat muzicolog Anca Ciobanu, secretar muzical și fotograful Andrei Popovici de la Filarmonica „Moldova".

Cea mai mare curiozitate a fost, desigur, împrejurarea care a făcut ca acest document extraordinar să intre în colecția sa. L-am provocat de aceea la o succintă rememorare...

„Era prin anul 1976, când, aflându-mă în București cu treburi, am pornit – cum făceam mereu – în căutare de cărți vechi, în piața Obor. Într-un timp mi-a atras atenția un bătrânel cu un căruț pentru butelii de aragaz în care avea un sac cu cărți. Am intrat în vorbă, m-a îmbiat să caut, am băgat mâna la întâmplare și am scos... *Istoria critică a românilor* de Bogdan Petriceicu Hașdeu, cu prefață și autograf Mircea Eliade! La a doua încercare am extras Ștefan Odobleja, *Psihologia consonantistă*, cu paginile netăiate și autograful autorului! Văzându-mi interesul și aflând că vin de la Iași, bătrânul mi-a dat o cărțulie legată în piele, spunând: «Îți dau și asta, care trebuie să ajungă și să rămână a Iașului!»

[1] În 2015 am publicat în Revista *Filarmonica Magazin* relatări și imagini cu *Cartea de Aur a Conservatorului* (Chelaru, 2015, pp. 30-37).

Scanned with OKEN Scanner

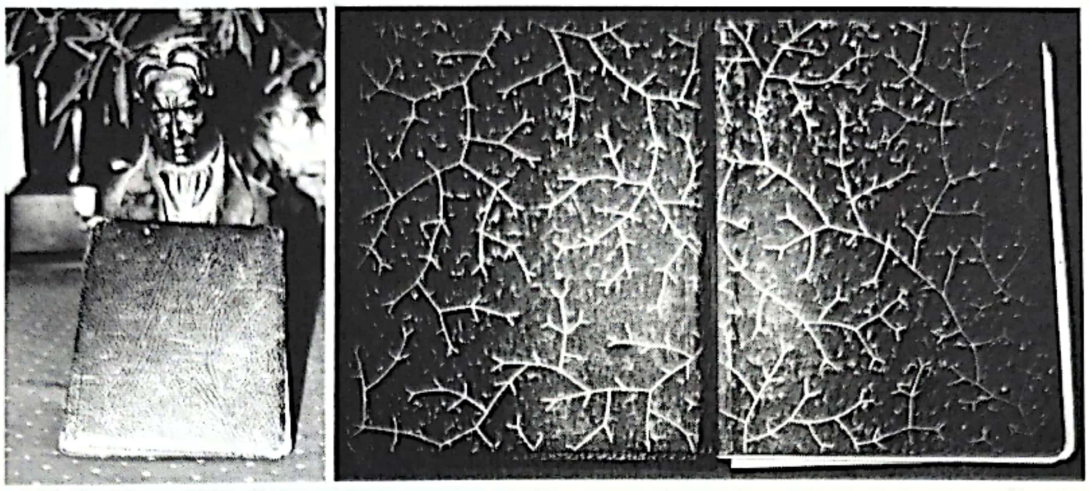


Fig. 2 (st.) *Cartea de Aur*, împreună cu un bust în miniatură al lui George Enescu, aflat tot în Anticariat. (dr.) Coperta interioară (Foto: A. Popovici)

... și uite-așa s-a întors acasă această carte de onoare, care conține semnături și relatări de mare valoare pentru Iașul muzical, între care cele ale lui George Enescu, Alfonso Castaldi, Radu Constantinescu și Achim Stoia!"

Formă și conținut

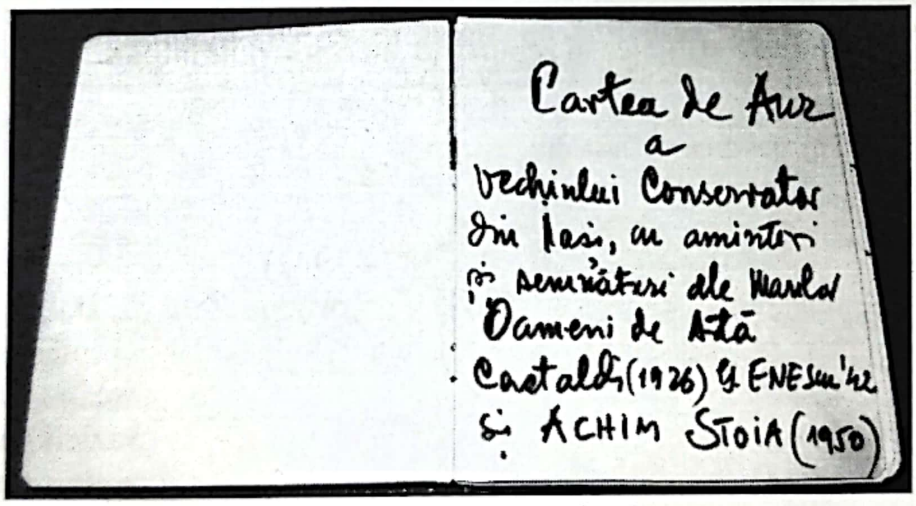


Fig. 3 Pagina întâi (Foto: A. Popovici)

Cartea are dimensiunile 21/18 cm și cuprinde aproximativ 100 de file. Dintre acestea, doar 40 de pagini sunt scrise. Cea dintâi mențiune nu este semnată și presupunem că a fost inclusă ulterior, de unul dintre deținători. Ea atrage atenția asupra celor mai valoroase semnături din interior.

Scanned with OKEN Scanner

Alfonso Castaldi, 24 mai 1926

Primul text, în limba italiană este semnat de Alfonso Castaldi.

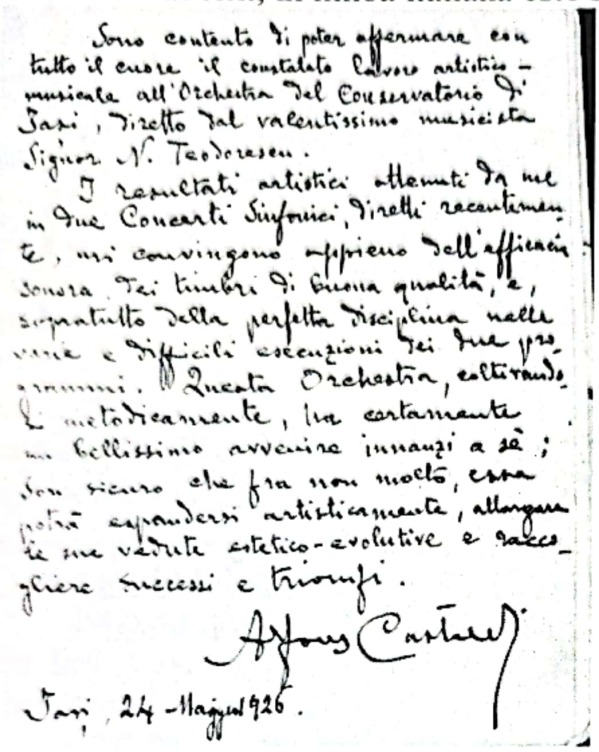

Sono contento di poter affermare con tutto il cuore il constatato lavoro artistico-musicale all'Orchestra del Conservatorio di Iasi, diretto dal valentissimo musicista Signor N. Teodorescu.
I resultati artistici ottenuti da me in due Concerti Sinfonici, diretti recentemente, mi convingono appieno dell'efficacia sonora, dei timbri di buona qualità, e, sopratutto della perfetta disciplina nelle varie e difficili esecuzioni dei due programmi. Questa Orchestra, coltivandosi metodicamente, ha certamente un bellissimo avvenire innanzi a sè; Son sicuro che fra non molto, essa potrà espandersi artisticamente, allargare le sue vedute estetico-evolutive e raccogliere successi e trionfi.
Alfonso Castaldi
Iasi, 24 - Maggio 1926.

Fig. 4 Dedicația lui Alfonso Castaldi (Foto: A. Popovici)

„Mă bucur să pot afirma cu toată inima că am luat cunoștință de stadiul muzical-artistic al Orchestrei Conservatorului din Iași, condus de valorosul muzician domnul N. Teodorescu.

Rezultatele artistice la care am ajuns în cele două concerte simfonice dirijate recent m-au convins prin sonoritatea eficace, prin timbrele de bună calitate și, mai presus de toate, prin disciplina ireproșabilă cu care au fost realizate cele două programe diverse și dificile. Cultivându-se metodic, această Orchestră, are cu siguranță un viitor mare în fața ei; Sunt sigur că nu peste mult timp, va crește artistic, lărgindu-și orizonturile stilistice și repurtând succese triumfătoare."[2]

Fig. 5. Alfonso Castaldi

Alfonso Castaldi (1874-1942) – compozitor, dirijor și profesor de muzică, de origine italiană, stabilit în România la vârsta de 20 de ani – era în 1926 profesor de armonie, contrapunct, orchestrație și compoziție la Conservatorul din București și inspector al muzicii în Ministerul Artelor (Cf. Tomescu, 1958). El dirijase cele două concerte la care face referire, în lunile martie și mai, la Iași, în Sala Teatrului Național.

[2] "Sono contento di poter affermare con tutto il cuore il constatato lavoro artistico-musicale all'Orchestra del Conservatorio di Iași, diretto dal valentissimo musicista Signor N. Teodorescu./ I risultati artistici ottenuti da me in due Concerti Sinfonici, diretti recentemente, mi convingono appieno dell'efficacia sonora, dei timbri di buona qualità, e, sopratutto della perfetta disciplina nelle varie e difficili esecuzioni dei due programmi. Questa Orchestra coltivando si metodicamente, ha certamente un bellissimo avvenire innanzi a sè;/ Son sicuro che fra non molto, essa potrà espandersi artisticamente, allargare le sue vedute estetico-evolutive e raccogliere successi e triomfi." Trad. Carmen Chelaru (*apud* Pascu, 1964, p. 93, nota 67)

Scanned with OKEN Scanner

ORCHESTRA CONSERVATORULUI DE MUZICĂ
ȘI ARTA DRAMATICĂ DIN IAȘI

TEATRUL NAȚIONAL

DUMINICA 28 MARTIE 1926 ora 10 a. dim.

AL III-lea
CONCERT SIMFONIC
EXTRAORDINAR
DIRIJAT DE
MAESTRUL COMPOZITOR
CASTALDI

1926
TIP. «PROGRESUL» A. GROSMAN, STR. CUREI 8
IAȘI

Fig. 6 Afișul unuia dintre concertele dirijate de Alfonso Castaldi la Iași (Foto: Arhiva UNAGE Iași)

Ziarul *Opinia* din 25 mai 1926, la rubrica *Cronica muzicală* publica un amplu articol (semnat cu pseudonimul Wratislavius [Iosif Șmilovici]) privitor la aceste concerte, din care redăm un fragment. „... domnul Castaldi a reușit de îndată să stabilească legătura cu auditorul, cu imensa mulțime ce arhi-umplea toate colțurile vastei încăperi. [...] Rar am apreciat la un dirijor atâta sinceră modestie și atâta credință cu adevărat cinstită în interpretarea operei căreia se devotează."

Din relatarea cronicarului reiese că în programul unuia din concerte au fost incluse *Simfonia fantastică* de Berlioz și Uvertura *Leonora 3* de Beethoven – partituri de neobișnuită dificultate, din care „dirijorul a scos maximum ce puteau da elementele – în mare parte elevi – ce constituie orchestra conservatorului. [...] De mult n-am mai auzit unele pasagii atât de distins reliefate și armonios gradate, ca în interpretarea domnului Castaldi" (*cf.* Tomescu, pp. 216-217).

Fig. 7 Orchestra Conservatorului și dirijorul Alfonso Castaldi (rândul doi, mijloc), în 1926. (Foto: Arhiva UNAGE Iași)

Scanned with OKEN Scanner

Profesorul George Pascu, cu prilejul aniversării a 15 ani de activitate a Filarmonicii ieșene, menționează: „În afară de concertele dirijate de Carol Nosec, se dau două concerte dirijate de profesorul bucureștean Alfonso Castaldi. Excelentul muzician produce entuziasm printre ascultătorii ieșeni, atât prin interpretarea dată Simfoniei *Eroica* de Beethoven și a celei *Fantastice* de Berlioz, cât și prin prezentarea lucrărilor sale – compoziții proprii și prelucrări după autori preclasici" (Pascu, 1957, pp. 43-44).

Iar șapte ani mai târziu, tot profesorul George Pascu consemna: „În stagiunea 1925-26, orchestra dă patru concerte, dintre care două dirijate de Alfonso Castaldi. Profesorul bucureștean produce ca dirijor o puternică impresie. Temperament mediteranean, el dinamizează orchestra, reușind să obțină de la tânăra formație execuții de demnă ținută artistică. *Tarantella* și *Marsyas*, compozițiile sale, care pretind un ridicat nivel artistic și tehnic, sunt realizate în frumoase condiții. *Tarantella* este bisată, producând entuziasmul sălii. Muzica lui Berlioz, puțin cunoscută la Iași, produce impresie profundă. Execuția *Simfoniei fantastice* este un eveniment muzical despre care se va vorbi mult timp în cercurile iubitorilor de muzică. Castaldi însuși consemnează calitățile orchestrei în cartea de aur a conservatorului" (Pascu, 1964, p. 93).

Nicolae Theodorescu

Directorul de atunci al Conservatorului ieșean era profesorul de violoncel Nicolae Theodorescu (1885-1939), despre care muzicologul Mihail Cozmei notează: „Preluând conducerea în anul 1924 [până în 1930, n.n.], după o perioadă de schimbări foarte dese (șase directori în șapte ani), Nicolae Theodorescu reușește să impună mai multă disciplină în desfășurarea procesului de învățământ, să dea mai multă stabilitate activității cadrelor didactice și, cu deosebire, să atragă spre școală noi profesori care să ducă mai departe și să îmbogățească experiența deja constituită, determinând formarea unei adevărate școli de specialitate..." (Cozmei, 2010, *Pagini*..., pp. 137-139).

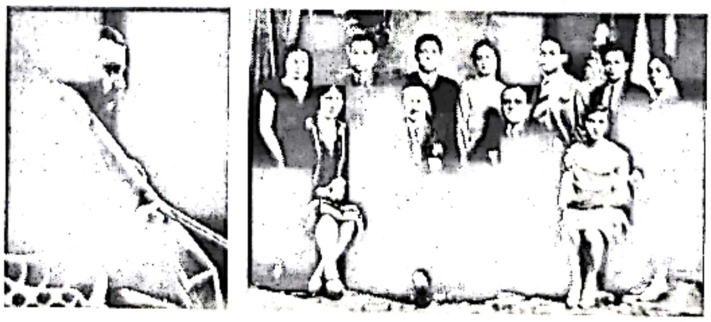


Fig. 8 (st) Nicolae Theodorescu, violoncelist
și director al Conservatorului în perioada 1924-1930
(dr) Clasa de violoncel și profesorul Nicolae Theodorescu, în 1928 (mijloc)
(Foto: Arhiva UNAGE Iași)

Scanned with OKEN Scanner

În continuare, *Cartea de Onoare* cuprinde mențiuni privitoare la deschiderea cursurilor în perioada 1940-1943, cu semnături ale profesorilor și ale unor invitați, precum ministrul Culturii Naționale, Cultelor și Artelor, profesorul Ion Petrovici[3].

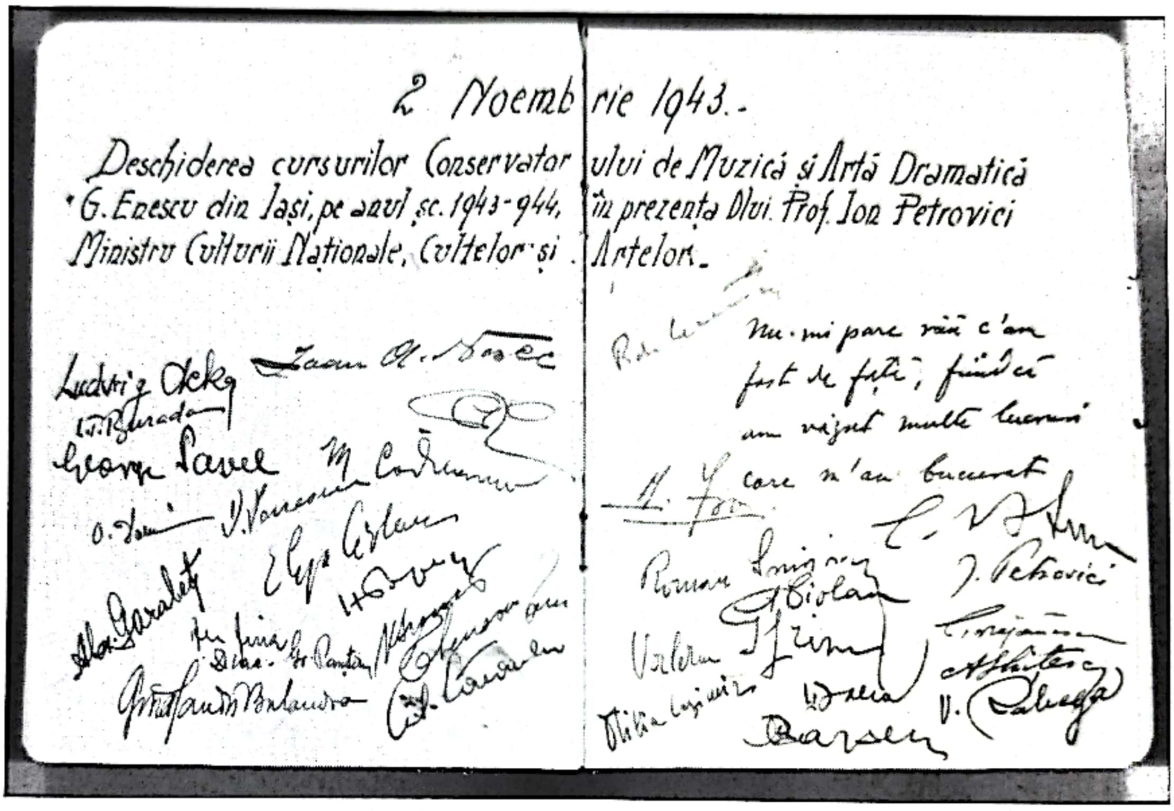

2 Noembrie 1943.-
Deschiderea cursurilor Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică G. Enescu din Iași, pe anul șc. 1943-944, în prezența Dlui. Prof. Ion Petrovici Ministru Culturii Naționale, Cultelor și Artelor.-
Nu-mi pare rău c'am fost de față, fiindcă am văzut multe lucruri care n'au bucurat

Fig. 9 Anul de învățământ 1943-1944 (Foto: A. Popovici)

Între autografe: muzicienii Ioan Nosec, Ludwig Acker, Lucia Burada, Alexandru Garabet, Eliza Ciolan, Radu Constantinescu, poeta Otilia Cazimir, actorii Agata Bârsescu și Aurel Ghițescu, tenorul Vasile Rabega – nume ce reprezintă personalități marcante ale culturii românești în general și ieșene în special.

[3] Ion Petrovici, 1882-1972, filozof, scriitor și profesor la Universitatea „Al.I. Cuza" din Iași, membru al Academiei Române, Ministru al Instrucțiunii Publice (1926–1927) și Ministru al Culturii Naționale între 1937-1938 și 1941-1944. În anul 1943 a semnat Decretul de înființare a Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iași (Maftei, p. 252).

Scanned with OKEN Scanner

Radu Constantinescu, 1945 (?)

Fig. 10 Profesorul Radu Constantinescu
(Foto: Arhiva UNAGE Iași)

Cartea mai include o amplă relatare pe 13 pagini, semnată de profesorul Radu Constantinescu, a unor evenimente din viața Conservatorului și a Iașului muzical, din perioada 1939-1945, intitulată *Adevăr*.

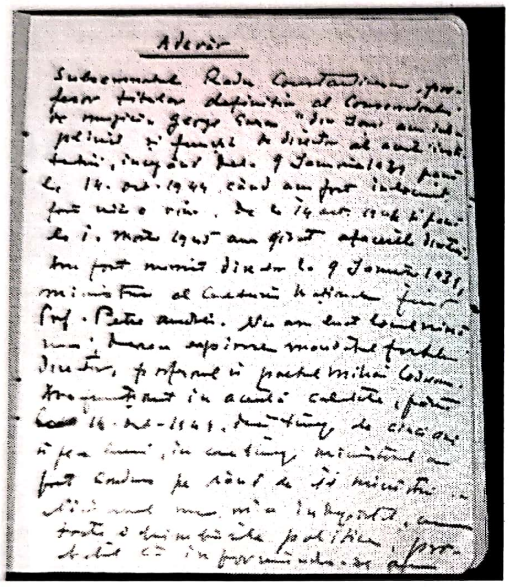


Fig. 11 Prima pagină din relatarea profesorului Radu Constantinescu
(Foto: A. Popovici)

Profesorul și pianistul Radu Constantinescu (1900-1986) a activat (cu unele întreruperi) la Conservatorul din Iași în perioada 1925-1950. La închiderea instituției, în 1950, a plecat la București, unde a predat la Liceul de Muzică nr. 1 și la Conservator. A fost solist concertist și pasionat interpret de muzică de cameră. Radu Constantinescu a fost rector al Conservatorului „George Enescu" din Iași în perioada 1939-1945, neobosit animator al vieții muzicale ieșene. A contribuit decisiv la fondarea Filarmonicii „Moldova", în 1940-1942, fiind totodată directorul instituției, până în 1945 (Cozmei, 2010, *Existențe și împliniri*..., pp. 123-124).

George Enescu, dedicație și autograf, 1942

Cel mai valoros autograf al Cărții este cel al *maestrului* George Enescu.

În cursul anului 1942, compozitorul a venit la Iași pentru a participa la evenimente importante în viața muzicală a vechii urbe: două concerte, în 15 și 17 mai și concertul de inaugurare a Filarmonicii „Moldova", la 9 octombrie, în Sala Teatrului Național.

Nu am găsit informații detaliate privitoare la evenimentele din luna mai 1942. Din relatările profesorului și muzicologului Mihail Cozmei – care a studiat temeinic arhivele privitoare la Conservatorul ieșean – reies următoarele: Nu se cunosc programul și locul concertelor susținute de Enescu în mai 1942, la Iași. Pe de altă parte, în registrul de procese verbale ale consiliului profesoral al Conservatorului se consemnează o decizie privind delegarea rectorului –

Scanned with OKEN Scanner

profesorul Radu Constantinescu – de a înmâna *Maestrului*, la București, titlul conferit de instituția artistică ieșeană. Se pare așadar, că profesorul Radu Constantinescu l-a întâlnit pe Enescu în capitală, cu acest scop. Poate chiar atunci sau poate ceva mai târziu, muzicianul a scris cuvintele de mulțumire în *Cartea de Aur*. Muzicologul Mihail Cozmei a considerat textul autograf al *Maestrului* drept o scrisoare, neștiind că este de fapt o filă ruptă din Cartea mai sus menționată[4]. În aceste circumstanțe, nu putem decât să emitem diverse presupuneri asupra împrejurărilor în care i-a fost decernat *Maestrului* Enescu titlul de *doctor honoris causa*, asupra momentului în care el a semnat în *Cartea de Onoare* și mai ales asupra condițiilor în care fila cu textul autograf a fost ruptă, sfâșiată, a „călătorit" o vreme, independent de documentul de care aparținea și s-a reîntors la... „matcă" (din fericire!). Colecționarul Dumitru Grumăzescu ne-a relatat că fila cu autograful lui George Enescu a ajuns în posesia sa cu aproximativ cinci ani în urmă, așadar în cursul anului 2010.

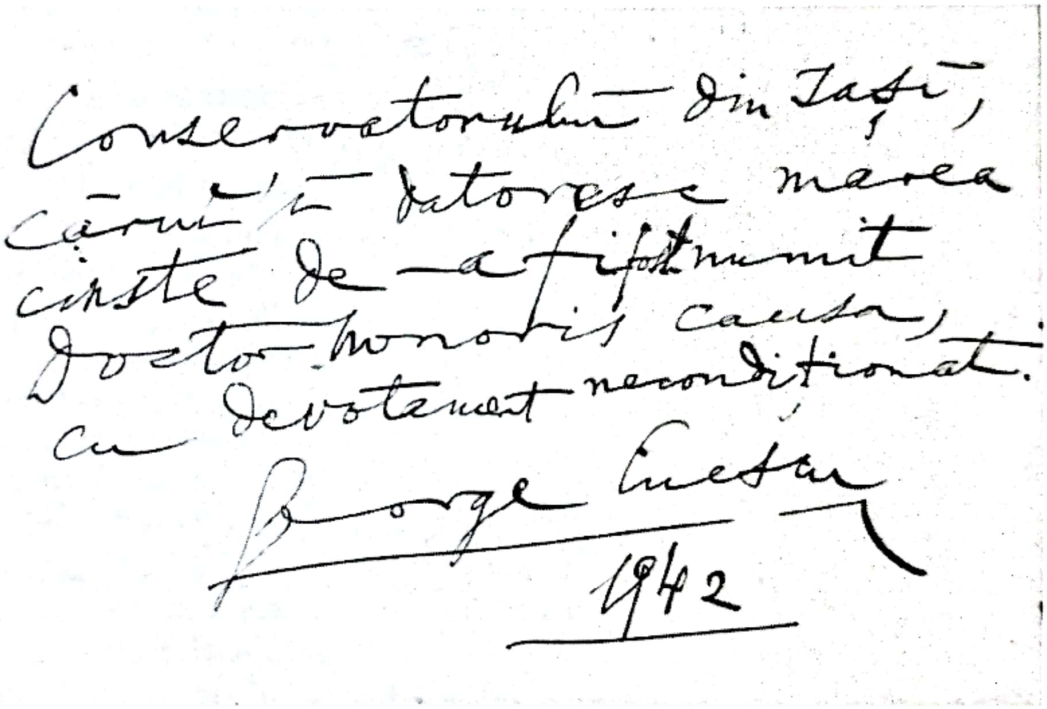

Conservatorului din Iași,
căruia îi datoresc marea
cinste de a fi fost numit
Doctor honoris causa,
cu devotament necondiționat.
George Enescu
1942

Fig. 12 „Conservatorului din Iași, căruia îi datoresc marea cinste de a fi fost numit *doctor honoris causa*, cu devotament necondiționat, George Enescu, 1942"
(Foto: A. Popovici)

[4] Profesorul Mihail Cozmei (n. 1931) este istoric, muzicolog, pedagog, secretar muzical la Filarmonică în anii 1956-1961, decan și apoi rector al Conservatorului între 1973-1984 (*cf.* Cozmei, 2010, *Existențe și împliniri...*). El a cercetat arhivele Conservatorului ieșean, în vederea publicării ultimei ediții a volumului său monografic despre istoria instituției, din anul 2010. Nu văzuse, prin urmare, *Cartea de Aur* din Colecția *Grumăzescu* și nici fila ruptă cu autograful lui Enescu.

Scanned with OKEN Scanner

Că fila a fost ruptă din susnumitul document este dincolo de orice îndoială, dacă observăm conţinutul paginilor imediat următoare (Fig. 13).

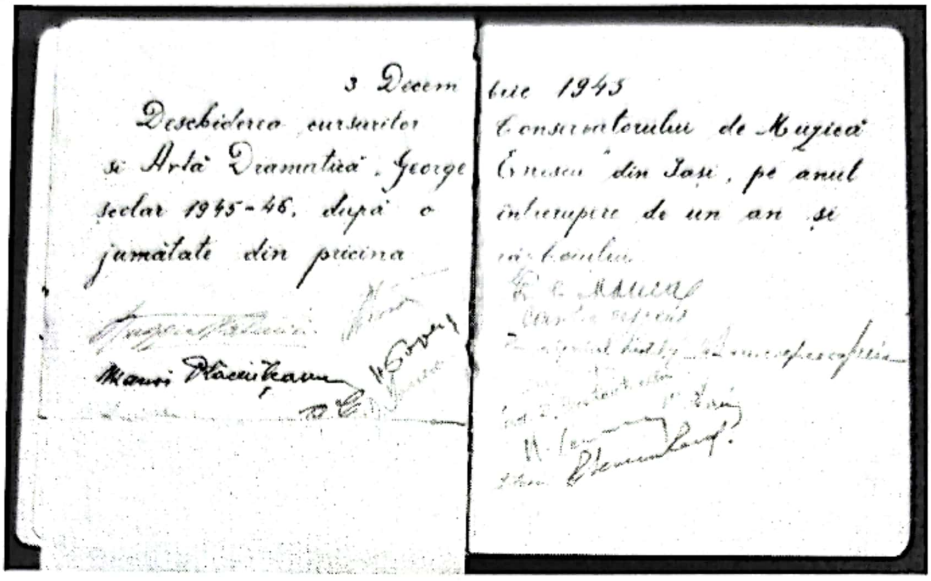


Fig. 13 Verso paginii cu autograful lui George Enescu (st.), care, împreună cu pagina următoare (dr.) constituie un text unic. (Foto: A. Popovici)

Este aproape incredibil cum soarta a adus din nou împreună cele două importante documente!

Concertul din 9 octombrie (1942) a lăsat menţiuni clare, aflate în arhiva Filarmonicii „Moldova": afişul, programul de sală şi, un an mai târziu, cunoscuta urare cu autograf din *Cartea de Aur* (a Filarmonicii!).

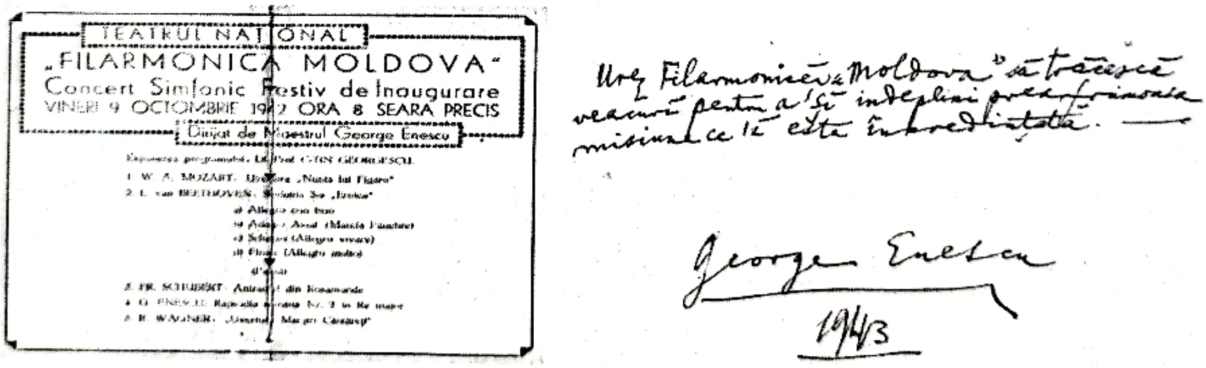
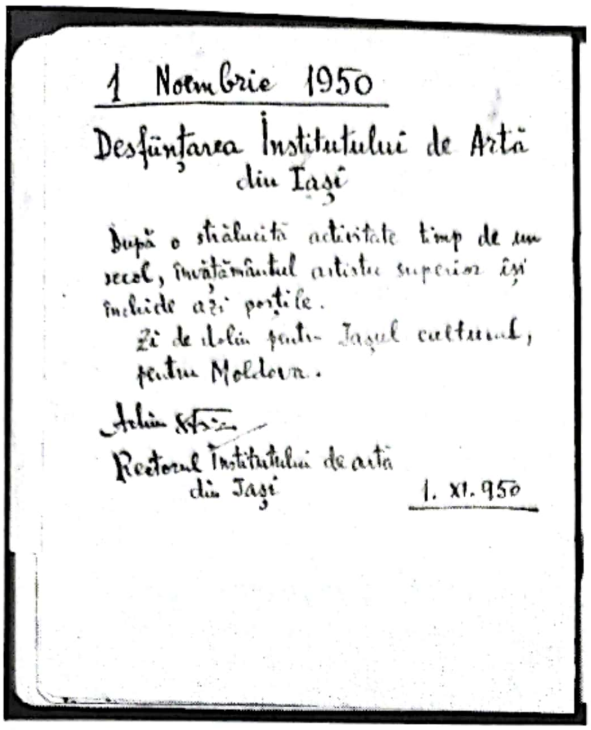


Fig. 14 (st.) Afişul concertului inaugural al Filarmonicii, din 9 octombrie 1942. (dr.) Dedicaţia lui George Enescu. (Foto: Arhiva Filarmonicii Iaşi)

O ultimă şi tristă consemnare, 1 noiembrie 1950

În continuare, cea mai mare parte din texte sunt menţiuni cu ocazia deschiderii cursurilor în perioada 1944-1949, însoţite de semnături ale profesorilor Conservatorului.

Scanned with OKEN Scanner


1 Noembrie 1950

Desființarea Institutului de Artă din Iași

După o strălucită activitate timp de un secol, învățământul artistic superior își închide azi porțile.

Zi de doliu pentru Iașul cultural, pentru Moldova.

Achim Stoia

Rectorul Institutului de artă din Iași 1. XI. 950

Fig. 15 Ultimul text din Cartea de Aur a Conservatorului (Foto: A. Popovici)

Ultima pagină scrisă poartă un text cu o puternică încărcătură emoțională, semnat de rectorul Achim Stoia[5].

Ne putem închipui starea de disperare ce a cuprins breasla muzicienilor Iașului în urma acestui eveniment, care întrerupea o continuitate de un secol. Istoria a dovedit nu o dată că e mult mai ușor să distrugi decât să construiești ori să menții continuitatea! Conservatorul se va redeschide după un deceniu (în 1960), dar până la sfârșitul vieții lor, profesorii care au trăit tragicul eveniment – Achim Stoia, George Pascu, Alexandru Garabet, Lucia Burada, Constantin Constantinescu, Florica Nițulescu, Ella Urmă, Leonid Popovici și mulți alții – au păstrat vie amintirea acelui moment!

O parte dintre profesori au fost primiți ca titulari la Școala de Muzică – astăzi Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă". „Constituită la 1 noiembrie 1949, Școala medie tehnică de muzică din Iași își deschide porțile la 20 noiembrie în același an, în localul din fosta stradă *Mohănescu*[6], unde astăzi se află Casa Universitarilor…" (*Anuarul*..., p. 18). Din noiembrie 1950, Școala se mută în localurile din str. *Cuza Vodă*, unde funcționează și în prezent.

… și un final fericit, 20 decembrie 2018!

Aceasta este relatarea despre soarta unui document de importanță deosebită pentru istoria vieții muzicale și a învățământului artistic ieșean. Desigur, prezența lui într-o colecție privată poate constitui o garanție asupra păstrării în condiții optime. Dar *de ce nu s-ar întoarce în patrimoniul instituției care l-a produs?* – întrebam retoric atunci, în 2015.

În iunie 2018, Dumitru Grumăzescu a trecut la cele veșnice. Atunci m-am gândit din nou, cu firească preocupare, ce se va întâmpla cu *Cartea de Aur a Conservatorului*. Am pus câteva întrebări, am așteptat unele reacții... și timpul a trecut din nou, până în preajma Crăciunului, când m-am oprit iarăși în fața Anticariatului din strada *Lăpușneanu*. Pe ușă, un anunț despre vânzarea la un

[5] Achim Stoia, 1910-1973, compozitor, dirijor și profesor, a condus Conservatorul ieșean în perioada 1949-1950, apoi 1960-1973 (*cf.* Cozmei, 2010, *Existențe și împliniri*...).
[6] Strada *Toma Cozma*, fostă *Mohănescu*, fostă *Culturii*, redevenită după 1990… *Toma Cozma*!

Scanned with OKEN Scanner

preț simbolic a cărților și obiectelor din interior m-a pus pe gânduri. De data asta mi-am dat seama că nu mai era de așteptat și am ieșit din inerție.

Doamnele Elena Știrban și Ionuța-Veronica Iwanaga – soția și fiica anticarului – printr-un gest de mare generozitate, au acceptat să doneze instituției căreia îi aparținuse dintru început, *Cartea de Aur a Conservatorului*.

Ei bine, ce să lungesc... în mai puțin de 48 de ore de la primul contact cu familia colecționarului, prețioasa *Carte de Aur* se afla în arhiva de documente rare a Bibliotecii Universității Naționale de Arte „George Enescu"!

Ne exprimăm și pe această cale, întreaga gratitudine față de doamnele Ionuța-Veronica Iwanaga și Elena Știrban, pentru gestul de altruism și noblețe!

Cartea va fi accesibilă cititorilor, în format electronic și fotocopiat, originalul având circulație limitată, în scopul protejării, conform normelor de conservare a publicațiilor de patrimoniu.

Și o ultimă întrebare: *În afară de cuvinte, știm să ne prețuim cu adevărat valorile?*

15 ianuarie 2019

Referințe

*** (1926-1950). *Cartea de Aur a Conservatorului din Iași*

Chelaru, C. (2015). *Aventura unui document istoric.* În *Filarmonica Magazin, 11*, Iași, 30-37.

Cozmei, M. (2010). *Existențe și împliniri. Dicționar biobibliografic.* Iași: Editura Artes.

Cozmei, M. (2010). *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași, la 150 de ani.* Iași: Editura Artes.

Maftei, I. (2008). *1000 Personalități ieșene. Lexicon.* Iași: Editura Princeps.

Pascu, G. (1957). *Cincisprezece ani de activitate. Program festiv.* Iași: Întreprinderea Poligrafică.

Pascu, G. (1964). *100 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași, 1864-1964.* Iași: Întreprinderea Poligrafică.

Tomescu, V. (1958). *Alfonso Castaldi.* București: Editura Muzicală.

*** (1994). *Anuarul Liceului de Arte Octav Băncilă Iași, la 45 de ani de existență – 1949-1994.* Min. Învățământului, Iași: Imprimeria Institutului European pentru Cooperare Cultural-Științifică Iași.

*** documente și fotografii din Arhiva Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iași

*** documente și fotografii din Arhiva Bibliotecii Universității Naționale de Arte „George Enescu" din Iași

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSITATEA NAŢIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU" IAŞI
FACULTATEA DE INTERPRETARE, COMPOZIŢIE ŞI
STUDII MUZICALE TEORETICE
CENTRUL DE CERCETARE „ŞTIINŢA MUZICII"

sciendo **Artes. Revistă de muzicologie** vol. 19-20

http://www.artes-iasi.ro/

ISSN 1224-6646
ISSN-L 1224-6646

Scanned with OKEN Scanner